

Université de Paris - Faculté des Lettres

Lionel JOHNSON

(1867-1902)

POÈTE ET CRITIQUE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

Arthur W. PATRICK

(M. A. de l'Université de Manitoba, Canada)

Librairie L. RODSTEIN
17, Rue Cujas, PARIS (V°)

1939

Université de Paris - Faculté des Lettres

Lionel JOHNSON

(1867-1902)

POÈTE ET CRITIQUE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

Arthur W. PATRICK

(M. A. de l'Université de Manitoba, Canada)

Librairie L. RODSTEIN
17, Rue Cujas, PARIS (V°)

1939



La Faculté n'entend donner aucune approbation, ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

AVANT-PROPOS

Par la richesse de sa production, la littérature anglaise des dernières années du XIX^e siècle ressemble à celle de la fin du XVIII^e. C'est une époque où les auteurs de second plan abondent. Plusieurs ouvrages traitant de cette période dans son ensemble ont paru, mais beaucoup des auteurs du temps n'ont pas, jusqu'ici, reçu l'attention individuelle qui leur est due. L'objet des pages suivantes est d'étudier la vie et l'œuvre d'une de ces figures, Lionel Johnson (1867-1902). C'est donc plutôt un mémoire, ou une monographie littéraire, qu'une thèse proprement dite que je présente.

On tient souvent pour négligeables de telles études consacrées aux auteurs secondaires. Toutefois, si elles parviennent à dissiper tant soit peu les nuages qui offusquent les véritables apparences d'une époque passée, elles ne sont pas vaines. Et si, par surcroît, elles ont trait à des écrivains dont la biographie risque d'être perdue dans l'oubli, leur valeur n'en sera que plus grande pour l'étudiant de l'avenir.

Cette étude est la première consacrée à Lionel Johnson. Quelques faits de sa courte vie, quelques aperçus de son œuvre ont été incorporés dans des ouvrages généraux ; pour la première fois, ils sont ici rassemblés, et rendus plus complets, grâce à des lettres et des documents inédits dont j'ai pu me servir. Cela expliquera la place importante donnée à la partie biographique, place qui autrement semblerait disproportionnée.

Parce que son œuvre est peu connue, il semble que la façon la plus féconde de la traiter soit l'explication et la description. Il s'en suit donc que j'ai parfois agi, non en critique, mais en chroniqueur.

Le fait que les éditions de toutes les œuvres de Johnson sont épuisées, et difficiles à trouver, pourrait encore justifier cette méthode.

Je tiens à remercier tous ceux, trop nombreux pour être mentionnés individuellement, qui ont facilité mon travail par leurs informations ou leurs conseils. Par-dessus tout, je veux exprimer ma reconnaissance à Miss Isabella Johnson, sœur du poète, qui a bien voulu m'accorder le privilège de consulter tous les manuscrits, documents et lettres de son frère, qui ont été conservés.

Je voudrais encore reconnaître ici la dette que j'ai contractée pendant bien des années envers l'Université de Manitoba (Canada) et ses professeurs de littérature anglaise. J'exprime aussi ma gratitude à M. A.-J. Farmer, de l'Université de Bordeaux, qui m'a proposé le sujet de cette étude. Tout étudiant est d'ailleurs redevable à son ouvrage sur cette période. Ma reconnaissance va enfin à MM. L. Cazamian et F. Delattre, professeurs à la Sorbonne, qui ont dirigé mon travail avec tant de patience et d'encourageante sympathie.

(Paris, janvier 1939.)

A. W. P.

PREMIÈRE PARTIE

LA VIE

CHAPITRE I

LA FAMILLE DE JOHNSON. — SES ORIGINES SON ENFANCE

Le rôle de l'hérédité dans la formation des esprits de génie est contestable. Le génie ne s'explique guère. Parfois, cependant, une étude généalogique est utile en ce qu'elle éclaire les tendances générales de l'esprit et du caractère d'un homme. Quand elle est le moins utile, elle est encore intéressante. Dans le cas de Lionel Johnson, cette recherche offre, à la fois, de l'intérêt et de l'utilité. Elle est d'ailleurs importante, car, tout en expliquant quelques-uns de ses goûts, elle montre la grande place qu'a tenue dans sa vie l'éducation.

Johnson aimait à croire que sa famille était originaire d'Irlande, son pays d'adoption, qui fut pour lui l'objet d'une dévotion sincère. En réalité, le premier Johnson, ou Johnston, comme le nom s'épelait alors, était un Anglais de Berwick-on-Tweed (1), cette contrée dont

(1) Ces précisions généalogiques sont tirées du *Burke's Peerage*, ou fournies par la famille.

les habitants partagent les caractéristiques anglaises et écossaises. Christopher, son petit-fils, pour une raison que le temps nous cache, émigra pour s'établir en Irlande dans le comté de Dublin, vers la fin du XVI^e siècle. Il prospéra et se maria avec une veuve, propriétaire foncière, et mourut en 1633. Son arrière-petit-fils devint baronnet en 1775 et prit le nom de Johnson-Walsh. Cette branche de la famille se fixa en Irlande où le titre existe encore.

Le frère cadet, Henry, entra dans l'armée anglaise, servit en Amérique sous Cornwallis pendant la guerre d'Indépendance, devint gouverneur de Ross Castle en Irlande, où, en 1798, il réprima la rébellion de New Ross. Evidemment il se considérait comme Anglais, car, ses campagnes finies, il se retira à Bath. En 1818, le gouvernement récompensa ses services en lui offrant une maison à Bath et en le faisant, comme son frère, baronnet. Ce fut le bisaïeul de notre poète. Son fils, le second baronnet, fut également soldat, mais avait en même temps, des prétentions aux lettres. Maître ès-arts à Oxford, on le choisit pour précepteur du prince d'Orange ; de là un second titre, chevalier de l'ordre des Pays-Bas

Il est à noter que le chevalier épousa une galloise : d'où nouvel apport celtique. De leur neuf fils, huit entrèrent à l'armée, le neuvième fut d'église. Plusieurs se distinguèrent ; le plus remarquable, Sir Edwin Johnson, après une carrière courageuse lors de la révolte des Indes, servit dans l'administration et finit comme directeur-général de l'instruction militaire de l'armée britannique. Le capitaine William Victor Johnson, frère de ce dernier, avait trois fils, dont les deux aînés suivirent la carrière traditionnelle de la famille, et le troisième, Lionel Pigot Johnson, celle d'homme de lettres, de critique, de poète.

On remarquera donc qu'après trois générations en Irlande, les Johnson redevinrent anglais ; que trois générations d'anglicisation séparaient le poète du sang irlandais ; d'autre part, il avait une grand'mère galloise. On se souviendra aussi des goûts militaires de cette famille.

Nous en arrivons à la famille du capitaine William Victor Johnson. Il se maria avec la fille d'un avocat de bonne famille, Catherine

Delicia Walters. Renonçant à aller aux Indes poursuivre sa carrière, le capitaine prit sa retraite vers 1860, et, dans la belle forêt historique de Windsor, bâtit une maison, King's Mead. Cette demeure agréable, entourée de bois séculaires, devint le foyer de ses quatre enfants, une fille et trois fils, dont le dernier fut Lionel Pigot. Il naquit le 15 mars 1867, à Broadstairs où sa mère était venue rechercher les soins d'un médecin en qui elle avait confiance.

Le jeune Lionel fut élevé dans le cadre riche d'une famille de hautes traditions de service public, aux opinions très conservatrices. En matière de religion, les Johnson étaient des anglicans de la branche dite anglo-catholique. Les devoirs du culte étaient chez eux rigoureusement observés. A la vérité, ce n'était pas un milieu intellectuel, ouvert aux idées littéraires, propice au développement d'un enfant précoce et avide des choses de l'esprit ; mais, d'autre part il bénéficiait de tous les avantages dont jouissait une famille victorienne aisée.

C'était le plus faible des quatre enfants ; il souffrit dès sa première jeunesse d'insomnies et on raconte qu'il fallait de temps à autre lui donner des drogues pour lui rendre le sommeil. Mais sa jeunesse n'eut rien de remarquable, sauf, si nous en croyons ses lettres d'écolier, qu'il composa une pièce dès l'âge de huit ans (2). L'action en commençait au purgatoire. Quoi qu'il en soit, l'enfant était avide de lire, et par là se distinguait de ses frères qui n'aimaient que les sports.

A l'âge de dix ans, on l'envoya à une bonne école préparatoire, celle de Durdham Down, Clifton. Il y apprit les rudiments du latin, du grec et des mathématiques. Tout ce qui concernait les langues et

(2) Lionel Johnson : *Some Winchester Letters*, 1919. Ces lettres, toutes écrites par Johnson pendant 1883 et 1885, à trois amis de Rugby et de Cambridge, furent publiées anonymement en 1919. En raison de certaines allusions à la famille Johnson, il y eut des plaintes, et l'édition fut retirée de la circulation.

la littérature le passionnait tandis que les mathématiques et les sciences le rebutaient. Vers la fin de ses classes élémentaires, quand il fut question de concourir pour l'obtention d'une bourse lui permettant d'entrer dans la fameuse école de Winchester, son père dut lui trouver un précepteur pour ces matières. L'enfant s'appliqua et obtint la bourse.

CHAPITRE II

WINCHESTER

Vint le moment le plus exaltant de sa vie, quand, en automne 1880, alors âgé de treize ans, il entra au collège de *Saint Mary of Winton*, une des fondations les plus anciennes d'Angleterre. Les six ans qu'il devait y passer eurent une influence incalculable sur sa vie et sur son œuvre.

...a place such as our most characteristic English education has rightly tended to « find itself a house » in — a place full, for those who came within its influence, of a will of its own... By a double compromise, with delightful physiognomic results sometimes, we teach them their pagan Latin and Greek under the shadow of medieval church-towers, amid the haunts, the traditions, and with something of the discipline, of monasticism. (1)

Ainsi, s'exprime Walter Pater au souvenir de ses jours d'écolier à Cantorbéry ; et ces lignes pourraient également caractériser l'éducation de son jeune ami, Lionel Johnson. La paix, le mélange enchanteur du classique et du moyenâgeux, se reproduisent à Winchester. Plus que la valeur pratique d'une telle instruction, il reste, dans un esprit sensible, l'ineffaçable souvenir des jours heureux, écoulés dans cette ambiance.

Son goût pour la lecture distingua dès le début le jeune Johnson.

(1) Walter Pater : *Emerald Uthwart*, *Miscellaneous Studies*, pp. 176-177. Nos citations de Pater sont tirées de la « Caravan Library », Edition de ses œuvres, Macmillan, 1928.

Doué d'une mémoire prodigieuse, il devint en quelque sorte, pour ses condisciples, une autorité littéraire. Sa coutume de citer les auteurs offusquait certains. Il évitait autant que possible la cour de récréation pour s'enfermer dans la bibliothèque. Ces préoccupations studieuses, lui valurent plus qu'une réputation d'érudit : en 1883, il gagna l'*English Literature Prize* ; en 1885, l'*English Essay* et l'*Historical Essay Prizes* ainsi que l'*English Verse Medal*, et la bourse de l'école pour New College à Oxford ; en 1886, l'*English Verse Medal* et encore une bourse, la plus convoitée, le *Godard Scholarship in Classics*.

On lui donna aussi des responsabilités dans le gouvernement d'écoliers. Il fut successivement *Prefect of Chapel, of School, of the Library*. Il était membre du comité pour la Mission de l'école à Portsea. Deux ans, il fut rédacteur du périodique mensuel de l'école, le *Wykehamist*. Ce dernier poste lui fut des plus utiles, car il lui donna l'occasion d'exercer ses dons littéraires.

Le *Wykehamist* n'avait été qu'une simple chronique des matches de cricket et de football ; il donnait des nouvelles des anciens collégiens et publiait des comptes rendus de débats contradictoires. Avec Johnson, le ton changea. Les articles de tête devinrent littéraires ; il y célébra les gloires architecturales de Winchester, rappela les anciens Wykehamists, poètes comme Collins, dramaturges comme Otway, martyrs comme Nicholas Saunders. Il s'essaya même à la critique et publia un article sur *The Unjust Depreciation of late Eighteenth Century Literature*. Il composa un *Poets' Corner* en utilisant largement ses propres poèmes et ceux de ses amis les plus téméraires.

Il écrivait constamment comme en témoigne sa correspondance. En 1884, il dit : « *the poetry I have perpetrated since September 1882 is enough to fill volumes* » (2) ; et il raconte comment, pendant les grandes vacances de 1884, passées à Rhual au Pays de Galles, il avait écrit une pièce en vers qu'il eut la hardiesse de soumettre à l'éditeur, Kegan Paul. Avec une gentille fermeté, M. Paul la lui rendit.

(2) *Op. cit.*, p. 54.

Ce travail littéraire de jeunesse est intéressant en ce qu'il révèle dans la prose, un pouvoir d'expression succincte et exacte, un soin conscient des mots, et, dans la poésie, une exubérance swinburnienne, un certain manque de spontanéité et d'images précises. Pour la plupart, ces poèmes ne sont que des ébauches et on notera que Johnson, en composant ses recueils de 1895 et 1897, en retint fort peu. Ses poèmes de valeur datent de sa première année d'Oxford.

Aussi importantes que cette constante pratique littéraire étaient ses lectures. Ses lettres nous montrent à quel point il dépassait le savoir d'un collégien de son âge. Une liste partielle des auteurs cités serait intéressante : Browning, Swinburne, Hugo, Whitman, Arnold, Mill, Schopenhauer, Swedenborg, Newman et les *Tracts for the times*, Müller, Mallock, à Kempis, Bradlaugh, même l'*Esoteric Buddhism* de Sinnett (3).

On s'attendrait à ce que sa famille lui eût transmis son intérêt pour la religion. De très bonne heure, il se détacha des préventions des siens. Il affectait à l'égard des questions morales, une attitude négative, « *antinomian* », dirait Pater. Il devint tour à tour bouddhiste, swédenborgien, catholique. A l'âge de seize ans il était si occupé de bouddhisme que le directeur de l'école conseilla au capitaine Johnson d'interdire à son fils de correspondre avec son ami de Rugby. Puis, survint l'influence de Walter Pater. Il lit *The Renaissance*, et en 1883, *Marius the Epicurean*, « *a book to love and to worship, a revelation of wonderful beauty and delight, a good book* » (4). Johnson comme Pater, éprouvait le besoin de la beauté esthétique des rites, sans vouloir s'embarrasser de dogmes. A la mission de Portsea, les « *ritualistic adorabilities* » firent ses délices : à Mold, en avril 1883, il passa la semaine de la Passion, qu'il décrit en ces termes :

At present I am recovering from the effects of experiencing the lovely Passion Week in Mold, in a cold, shivering

(3) *Op. cit.*

(4) *Op. cit.*, p. 183.

air, with no smallest savour of beautiful Catholicism to make the divinity of the Passion a delight : dull, cheerless routine of unimpassioned, uninspired services ; no light and colour and solemnity of ritual : and my soul is too weak to live without these (5).

Mais, ses prédilections religieuses allaient au catholicisme romain. Le poète irlandais Katherine Tynan Hinkson raconte que, quand Johnson avait 15 ans, il se présenta un jour au curé de l'église romaine à Winchester et se déclara prêt à se convertir (6). Le vieux prêtre lui demanda son âge, puis le renvoya en lui rappelant qu'il était « *out of bounds* ».

Même dans le *Wykehamist*, il osait donner à certains articles un ton catholique. Son essai sur le martyr Saunders offusqua un ancien *Wykehamist* qui adressa au journal une lettre indignée condamnant cette menace à la foi des jeunes. Un autre article qui célébrait Sainte Agathe était accompagnée d'un poème en son honneur.

On ne connaît pas les raisons exactes qui le détournèrent de l'anglicanisme : peut-être y trouvait-il trop de paradoxes et de compromis. L'influence de Newman s'imposait toujours. Au début, peut-être voulait-il se singulariser. Quoi qu'il en soit, cinq ans s'écoulèrent avant qu'il se convertît. Mais c'est à Winchester qu'il reçut la semence.

Deux activités de l'école l'attiraient plus que les exercices sportifs : la société shakespearienne et les débats contradictoires. Le cercle dramatique donnait tous les mois une pièce de Shakespeare et Johnson jouait presque toujours. En raison de sa petite taille et de son apparence chétive et fragile, on lui assignait les rôles de femmes. A cette activité il devait, en partie, sa connaissance intime des œuvres du dramaturge. C'est pour cette société qu'il devait écrire en 1887, son essai subtil sur *The Fools of Shakespeare* (7).

(5) *Op. cit.*, p. 182.

(6) Katherine Tynan Hinkson : *Memories*, 1924.

(7) Cet essai fait partie du recueil *Noctes Shaksperianae*, publié à Winchester, 1887.

Dans les débats, il adoptait le plus souvent un point de vue non-conformiste. Il attaquait la Chambre des Pairs, l'aristocratie foncière, se donnait des airs socialistes. Les mots et les phrases ne lui manquaient jamais ; mais ses interlocuteurs avouaient quelquefois ne point saisir le sens de ses harangues.

Un Anglais de la classe supérieure, élevé traditionnellement dans une des grandes « public schools », puis à Oxford ou à Cambridge, doit en grande partie l'empreinte définitive de sa personnalité à son école. Johnson prit à Winchester ce qu'il considérait après examen comme ayant la plus grande valeur. Il se nourrit donc, pendant ces six années, des rêves du passé, des charmes subtils des classiques, et, éclectique en tout, cultiva quelques amitiés choisies. Ce n'était pas un esprit solitaire, et en dépit d'un extérieur un peu froid, même dédaigneux, il avait le génie de l'amitié.

Avant d'en finir avec ses années de formation, signalons l'importance de ses vacances au Pays de Galles. Durant trois ans, de 1884 à 1887, son père eut en location une maison élisabéthaine près de Rhual, appartenant à des parents gallois. Dans cette région enchantée, à l'ombre des montagnes siluriennes, Johnson goûtait le charme étrangement émouvant de l'atmosphère celtique :

Lovely and loved, O passionate land !
Dear Celtic land, unconquered still !
Thy mountain strength prevails :
Thy winds have all their will.

They have no care for meaner things ;
They have no scorn for brooding dreams :
A spirit in them sings,
A light about them beams (8).

Un lointain atavisme se réveille en lui. Nous traiterons plus tard de cette influence celtique.

(8) Du poème *Moel Famau*, 1887.

CHAPITRE III

OXFORD

I. Ses études et la confirmation de ses goûts classiques ; II. *The Century Guild* et son activité littéraire ; III. Son amitié avec Walter Pater et le développement de sa vie religieuse ; IV. Son mode de vie.

I

Muni de ses deux bourses, Lionel Johnson se présenta, lors de la rentrée de 1886, à New College. C'était un Oxford en pleine transition, sa tranquillité non encore menacée, mais son caractère ecclésiastique déjà atteint. Les luttes tractariennes et les scandales consécuteurs à la publication de *Essays and Reviews* avaient cédé au « moderate churchmanship » de Jowett, au positivisme de Pattison et à l'esthétisme de Pater. L'influence de Pusey diminuait. New College, l'une des fondations les plus conservatrices et les plus aristocratiques, convenait à merveille aux goûts de Johnson. Dans l'évolution de son esprit, il n'y eut pas de rupture entre Winchester et Oxford. L'un renforçait l'autre ; mais la liberté était plus grande à Oxford.

Sa réputation de précocité le précédait. Un contemporain le décrit au moment de leur première rencontre :

He stood out so among the freshmen by his amazing youthfulness. Both in figure and demeanour he was singularly different from the ordinary public-school product. He spoke sparingly and rarely looked at his neighbour when speaking... He was reputed to write Latin verses as easily as English, and to read Plato and Aeschylus for pleasure...

He was the first man of my own age that I had encountered who picked his words, and talked with any sense of form... with a natural choice of the inevitable phrase. (1)

Ses études étaient bien entendu celles de ses condisciples : littérature et philosophie grecques et latines, philosophie moderne, moins les sciences qu'il avait toujours exécrées. A ces matières réglementaires, il ajoutait d'amples lectures personnelles.

Maintenant, Eschyle, Lucrèce, Samuel Johnson et Newman étaient ses favoris. On prétend qu'il lisait souvent toute la nuit, et en vérité ses comptes de librairie étaient fabuleux. Il devenait bibliophile et se vantait de posséder les œuvres du docteur Johnson en quatorze volumes, l'édition de 1799, superbement reliés en cuir de Russie (2). Pendant les vacances de 1899, il s'imposa la tâche de lire avec soin tout le dictionnaire johnsonien. Il connaissait par cœur les pages de Boswell. Il espérait même établir une parenté entre sa famille et celle du docteur.

Son goût pour le XVIII^e siècle anglais s'était raffermi grâce à son amitié assez curieuse pour Arthur Galton, ci-devant prêtre romain, devenu anglican moderniste, homme de lettres qui se passionnait pour la littérature, l'architecture, et tout le génie de la renaissance classique anglaise. Oratorien pendant deux ans, puis professeur au séminaire d'Oscott, il était venu à New College reprendre ses études universitaires. Le récit de leur amitié est conservé dans une série de lettres remarquables (4). Tous deux cherchent à faire revivre dans leurs essais le style et l'urbanité du docteur Johnson et d'Addison.

Sous l'influence de Galton les succès universitaires attiraient Johnson de moins en moins : il aspirait à se faire un nom dans la

(1) A. Waugh : *Tradition and Change*, 1919, p. 91.

(2) Lettre inédite de Johnson à Galton, 1^{er} août 1889.

(3) C. K. Shorter : *Introduction à Selections from the Poems of Lionel Johnson*, 1908.

(4) Cette correspondance inédite nous a été communiquée par Miss Isabella Johnson.

critique et la poésie. Après un échec au concours « Newdigate » en 1887, pour lequel il écrivit un poème intitulé *Buddha*, il renonça à ces vanités scolaires. L'année suivante, aux examens, il ne reçut qu'un « Second in Classics ». En 1890, à la fin de ses cours, il eut plus de chance, un « First in Literæ Humaniores ». Son écriture, toujours difficile à lire, et maintenant modelée sur celle du XVIII^e siècle, était un obstacle pour les examinateurs. L'un d'eux, bienveillant et averti, voulut bien transcrire toutes ses épreuves (5).

II

Par l'entremise de Galton, Johnson fit la connaissance d'un groupement d'artistes, *The Century Guild*. Au nombre de ses membres il comptait Herbert Horne, peintre, poète et biographe de Botticelli, Arthur Mackmurdo, architecte, Selwyn Image, peintre et poète, et Arthur Mac Lachlan, aquarelliste. Dès 1886, le groupe eut son organe de publicité, *The Century Guild Hobby Horse*, périodique trimestriel sur papier de luxe, à la typographie soignée, et dans ses moindres détails, élégant et raffiné. De superbes dessins de G. F. Watts et de Simeon Solomon alternaient avec des poèmes et des critiques d'art et de littérature. Le groupe s'inspirait des Préraphaélites et de Ruskin, mais il n'empruntait rien au socialisme de Morris. Arnold, plutôt que Tennyson, était son poète. Assez curieusement, Pater n'avait rien à faire avec le groupe et ne donnait rien au *Hobby Horse*. Dans ce groupe le XVIII^e siècle était bien apprécié, et Mackmurdo dessinait les églises dans le style d'Inigo Jones.

Au *Hobby Horse*, Galton et Johnson donnaient des essais et des poèmes. Parmi les meilleurs poèmes de Johnson, *In Falmouth Harbour*, *A Burden of Easter Vigil*, et *Laleham*, y parurent.

Mais ces écrits pour le *Hobby Horse* ne constituaient qu'une faible part de son activité littéraire. Une centaine des poèmes de ses deux recueils datent de cette époque. Pour le *New College Essay*

(5) Lettre inédite du Dr. Spooner à Lionel Johnson, 30 juillet 1890.

Society, dont il était président, il écrivait et prononçait des discours au style déjà moins fleuri. La ponctuation un peu recherchée et quelques tournures de phrases indiquent l'imitation consciente du XVIII^e siècle (6).

III

Ainsi, il ne semblerait guère que Johnson eût subi à Oxford, des influences vraiment nouvelles. Ses tendances étaient déjà nettement marquées lors de son arrivée. De même dans son amitié la plus significative de toutes, peut-être, pour Walter Pater. Tous les jeunes de l'époque savaient reconnaître avec éloquence leur dette envers Pater. George Moore, Oscar Wilde, William Sharp, Arthur Symons sont d'accord sur ce point.

Comme tant d'autres, Johnson avait fait ses délices de *The Renaissance* et de *Marius the Epicurean*. Maintenant il devait faire la connaissance de l'écrivain, entrer dans le petit cercle de ses amis intimes, et profiter de ses conseils. On ne peut douter que sous l'influence de Pater, le goût de Johnson ne soit devenu plus libéral. Ce qu'il y avait d'étroit dans l'attitude de Galton était corrigé par la plus ample sympathie de Pater. Galton, par exemple, tout en appréciant l'esprit de Pater, estimait très peu son style. Citons deux de ses lettres à Johnson :

(a) I suppose we cannot know the mind and modes of Pater too much ; nor copy some things in his style too little.

(b) It is only this inwardness in Pater that carries off the numerous blemishes and clumsiness in his way : he hath no music in him ; that is my first and greatest objection to him.

Quand il lut pour la première fois, l'essai de Pater sur Gior-

(6) Nous en avons lu cinq en manuscrit : *Petronius*, *Cardinal Newman*, *Oxford Antiquity*, *The Workmanship of Literature*, et *Italian Influence on English Literature*.

dano Bruno, il se plaignit : « If I must read German, let me have it in the original ». (7)

Johnson, bien qu'il suivit presque toujours les conseils de Galton, défendit Pater en quelques phrases de bonne critique :

It is Pater's method, the informing spirit, which makes him work curiously, not like other writers. It is a different style, an hard style : not an obscure.

Et la musique de Pater, il la trouve, non dans les phrases disjointes, mais dans l'architecture d'un essai, dans l'harmonie du tout (8).

Depuis 1864, Pater menait une vie de reclus à Brasenose dans son appartement ascétique, meublé avec un goût austère : une vie simple, consacrée à la méditation, ou à la composition littéraire infiniment lente et travaillée. Vers 1889 et pendant deux ou trois ans encore, il loua une maison à Londres, où, pendant la saison, aidé de ses deux sœurs, il recevait discrètement des invités pour se mettre un peu au courant de la vie mondaine. Mais cette vie n'avait pour lui que peu d'attrait, et c'est avec joie qu'il retrouvait sa retraite d'Oxford. Ses invités, pourtant, tous charmés par ses manières suaves, le considéraient comme un hôte parfait. Et ces politesses n'étaient qu'une des manifestations d'une vie consciemment organisée dans tous ses détails.

Johnson était un des invités marquants. Dans une lettre à Galton il donne des précisions sur une de ses visites :

Pater was in radiant spirits and most delightful. I had luncheon with him on Saturday and met his charming sisters. He talked theology and praised Anglicanism for its « reverent doubt and sober mysticism » : he also said much about his father, his own life ; and was very intimate. He had gone so far, in hospitable preparations, as to provide me with

(7) Correspondance inédite de Galton et Johnson : Lettres de Galton, 28 sept. 1890, 20 sept. 1889 et 2 oct. 1889.

(8) La même : Lettres de Johnson, 5 août 1889 et 23 sept. 1889.

excellent cigarettes. Afterwards, we heard Benediction and vespers at the Church of the Kensington Convent ; then walked together in the Park ; and so parted. London transfigures him (9).

Franchement agnostique en 1868, quand il écrivait la *Conclusion* aux *Studies in the History of the Renaissance*, Pater était, à cette époque, sinon croyant, du moins, sur le seuil de l'Eglise catholique. Le témoignage de sa vie, aussi bien que celui de *Marius the Epicurean* le démontrent. A Londres, il fréquentait les églises anglicanes « avancées » et romaines, où le rite était fidèlement respecté. M. Wilfrid Meynell remarqua qu'il assistait à la messe à son église habituelle, et comme il le raillait de s'exhiber en un lieu « aussi compromettant », Pater lui avoua : « J'aime venir ici ; si j'avais une religion, ce serait le catholicisme. » (10).

Or, bien que Johnson éprouvât, longtemps avant son amitié avec Pater, le désir de mener une vie à l'écart du monde, de s'enfermer en quelque sorte dans une « tour d'ivoire », et de se convertir, on ne peut douter que Pater ne l'encourageât dans ces tendances. Plus tard, à Londres, sa demeure devait prendre ce même ton de cloître, cette même austérité, et par surcroît, comme s'il avait suivi jusqu'à sa conclusion logique le chemin de Pater, le crucifix au mur dominait tout.

L'esthétisme de Pater, Johnson ne l'adoptait qu'en partie. La grande place que Pater attribuait à l'art ne convenait pas à Johnson, bien moins instruit à cet égard. Pour Pater, la beauté visible était tout ; Johnson trouvait sa satisfaction la plus complète dans la littérature. La curiosité jamais assoupie du maître n'était point connue de l'élève ; mais quand Pater lui parla de la vie comme d'un rite, Johnson comprit mieux. « La vie, c'est un rite » (11) ; voilà

(9) Lettre de Johnson, 2 avril 1889.

(10) M. Meynell nous a raconté cette histoire au cours d'une conversation.

(11) W. B. Yeats nous apprend que Johnson tenait à cette sentence. *Autobiographies*, 1926, p. 372.

en un mot ce que Johnson trouvait de plus utile dans les idées de Pater, et ce qui convenait le mieux aux besoins de son propre tempérament, car c'était une attitude devant la vie, bien plus qu'un système de pensée, qu'il prenait dans son commerce discret avec Pater.

Cet amour du rituel n'était pas pour Johnson une simple pose d'esthète. Sous l'influence des écrits de Newman, il s'éloignait de plus en plus de l'anglo-catholicisme de sa famille. Ses poèmes nous montrent qu'il passait par une période de doute. Son amour pour la personnalité de Newman emportait tout.

Ah, sweetest soul of all ! whose choice
Was golden with the light of lights :
But us doubt's melancholy voice,
Wandering in gloom, unites.

Ah, sweetest soul of all ! whose voice
Hailed morning, and the sun's increase :
We of the restless night rejoice,
We also, at thy peace (12).

Certains passages de ses lettres sont caractéristiques : en 1887, il séjourna avec Kegan Paul à Wareham et ils assistèrent aux services des pères passionnistes; en 1888, l'invitant à passer une semaine chez lui à Windermere, Galton l'assurait qu'il y avait dans le village une église romaine où « prier de façon orthodoxe »; pendant les vacances en famille à King's Mead, il n'assistait pas aux services auxquels allaient les autres, et à Pâques 1889, il s'excusa d'inviter Galton chez les siens, parce que, dit-il, « We are terribly and exactly devotional just now »; quand, plus tard, la famille reçut la visite d'un prêtre anglican, il se plaignit (13). Il est bien évident qu'à cette époque, bien qu'il s'abstint toujours d'abjurer, il se donnait pour catholique.

(12) *In Falmouth Harbour*, II, 1887.

(13) Lettres inédites de Johnson à Galton, 11 avril 1889 et 18 sept. 1889.

IV

Malheureusement peut-être, cette passion pour l'ordre religieux cadrait mal avec la vie qu'il menait. Sa santé débile, les rhumes et les rhumatismes fréquents, l'insomnie de plus en plus chronique l'excusent. Il lit la nuit et dort le jour. Au risque d'être renvoyé sur-le-champ de son collège, il sortait à la dérobée pour de longues promenades solitaires nocturnes. Son poème *Oxford Nights*, 1890, décrit ces veilles :

O rare divinity of Night !
Season of undisturbed delight :
Glad interspace of day and day !
Without, an world of winds at play :
Within, I hear what dead friends say.

Une lettre de son « tutor », le célèbre Dr. Spooner, est intéressante à ce sujet. Celui-ci lui écrivait pour lui donner des conseils lors des épreuves finales de 1890 :

I hope you are feeling tolerably well and will use such means as you can to ensure your being up in time and such self-mastery as you can to enable you to go through with the examination. If you can only do yourself justice I shall have good hopes for the result. I have been grieved and vexed this term that you have not been able to shake yourself more free from your slack invalid ways as I feel sure they have not been for your good and have had some influence upon others also; but I know you have difficulties to contend with (14).

Sa propension à l'alcool ne frappait pas beaucoup à Oxford. On raconte qu'il commença de boire à Winchester, dès l'âge de treize ans. On nous apprend aussi qu'un médecin d'Oxford lui ordonna de l'alcool pour faciliter le sommeil. C'est un fait qu'il prit à l'Université l'habitude de boire en lisant et en écrivant, mais cette

(14) Lettre inédite de Dr. Spooner à Johnson, 9 juillet 1890.

manière de vivre, pour dérégulée qu'elle fût, ne laissait point prévoir la tragédie finale.

Voyons donc Johnson à la fin de ses cours; il est déjà à mi-chemin et plus de sa courte vie. Toutes ses tendances directrices, sauf une, sont déterminées : d'abord, son goût pour le classicisme renforcé par une connaissance approfondie des littératures grecque et latine, et par ses relations avec Galton ; son penchant pour le xviii^e siècle anglais déjà remarqué à Winchester et développé en une passion absorbante ; son jugement devenu pourtant, sous l'égide de Pater, plus sympathique et plus tolérant. En matière de religion il était prêt à se soumettre à l'Eglise romaine. Brûlant du désir de publier ses vers et de se consacrer à la vie littéraire, il se lança, à l'automne de 1890, dans le monde du journalisme Londonien.

CHAPITRE IV

SA CARRIÈRE A LONDRES

- I. La « *Fitzroy Street Society of Artists* » ; II. Son travail de journaliste ;
II. Le « *Rhymers' Club* » ; IV. Le « *Johnson Club* » ; V. *The Art of Thomas Hardy* et les deux recueils de poèmes.

I

Nous avons vu que son amitié avec Arthur Galton valut à Johnson une introduction à la *Century Guild*. Dans le *Hobby Horse*, il avait publié, entre 1888 et 1890, quelques poèmes, et, dans sa dernière année d'Oxford, un article sur Pater (1). Quelques-uns des membres de la société demeuraient en commun à Londres dans un atelier de Southampton Street. En 1889, ils louèrent une maison plus grande dans Fitzroy Street, Bloomsbury. Même avant que le groupe ne s'y fût installé, Johnson avait fait des plans pour aller les rejoindre à la fin de ses cours. Galton, diplômé avant son ami, y demeura en 1889 et 1890, mais s'en alla avant l'arrivée de Johnson en août 1890.

C'était un groupe quelque peu bizarre. Le jeune poète s'y trouvait parmi des gens pour la plupart beaucoup plus âgés que lui. Deux d'entre eux étaient buveurs. L'atmosphère était pourtant celle du

(1) Les poèmes suivants parurent dans le *Hobby Horse* : *In Falmouth Harbour*, I, oct. 1888 ; *A Burden of Easter Vigil*, avril 1889 ; *Two Christmas Carols*, janv. 1890 ; *Laleham*, avril 1890 ; *In Praise of Youth*, oct. 1890 ; *In Honorem B. V. M. De Winton*, janv. 1891 ; *Romans*, avril 1892 ; *Cicero*, juillet 1892.

travail ; l'art et son application à la vie quotidienne occupaient tous les esprits. Yeats décrit ainsi le groupe :

Typical figures of transition, doing as an achievement of learning and exquisite taste what their predecessors did in careless abundance. All were Pre-Raphaelite (2).

On y rencontrait toutes sortes de gens, réunis seulement par leur commun amour de l'art ; c'était un des rares milieux qui recevaient Simeon Solomon. Jusqu'à un certain point, Johnson y retrouvait ses goûts, mais il semble que le caractère bohème de cette vie ait tendu à raffermir ses habitudes solitaires. Comme à Oxford, il passait la nuit à lire et à écrire et le jour à dormir.

Son appartement était caractéristique. Richard Le Gallienne le décrit à l'occasion d'une visite nocturne, après une réunion du *Rhymers' Club*. Johnson l'avait invité à boire de l'absinthe dans une chambre,

Paradoxically monkish in its scholarly austerity, with a beautiful monstrosity on the mantelpiece and a silver crucifix on the wall (3).

Des livres les entouraient comme si, pour Johnson, le monde réel existait dans la littérature. Yeats aussi nous décrit cette retraite :

That room was always a pleasure to me, with its curtains of grey corduroy over door and window and book-case, and its walls covered with brown-paper, a fashion invented I think, by Horne, that was soon to spread. There was a portrait of Cardinal Newman, looking a little like Johnson himself, some religious painting by Simeon Solomon, works upon theology in Greek and Latin and a general air of neatness and severity : and talking there by candle-light it never seemed difficult to murmur Villier de l'Isle Adam's proud words, 'As for living — our servants will do that for us' (4).

(2) W. B. Yeats, *Op. cit.*, p. 208.

(3) Richard Le Gallienne : *The Romantic Nineties*, 1926, p. 143.

(4) W. B. Yeats, *op. cit.*, p. 375.

A la fin de 1892, Mackmurdo cessa d'être rédacteur au *Hobby Horse*. Horne s'en occupait pendant la dernière année de son existence, et, avec Selwyn Image, Johnson se chargea de la partie purement littéraire. Ce partage des responsabilités fut fatal au périodique qui disparut en 1893. Johnson, pourtant, accorda à Horne deux articles de publicité dans le *Daily Chronicle* auquel il collaborait régulièrement (5).

Peu à peu, le groupe se dispersa. Horne et Mackmurdo ne s'accordaient guère ; Selwyn Image et Victor Plarr, qui habitait Fitzroy Street en 1891, se marièrent et partirent. Johnson resta avec Mackmurdo et ses nouveaux associés jusqu'à l'automne de 1895.

II

Quand Johnson s'installa à Fitzroy Street en 1890, c'était dans le but de se faire une réputation d'écrivain. Bien qu'il n'eût jamais besoin de gagner son pain, puisque son père lui accordait toujours une pension suffisante, il voulait payer ses dettes contractées à Oxford : achats de livres et d'eaux-fortes. C'est dans ce but qu'il se mit à écrire pour les périodiques.

Muni de douze lettres de Pater, du professeur York Powell et d'autres, il s'introduisit chez douze rédacteurs. En août 1890, parut son premier article pour l'*Academy* ; en novembre, il débuta dans la *Pall Mall Gazette*. Plus important que tout, l'*Anti-Jacobin* fut lancé en janvier 1891, pour disparaître après un an d'existence. Johnson collabora de son mieux à cette revue, et la cinquantaine d'articles qu'il y publia comportent quelques-uns de ses meilleurs.

Ses écrits ne tardèrent pas à attirer l'attention du monde littéraire. Victor Plarr note son « *amazing advance into the foremost literary ranks in 1890* » (6). Un style soigné, une connaissance pro-

(5) *Daily Chronicle*, 13 déc. 1892, et 17 août 1893.

(6) Victor Plarr : *Poetry Review*, juin 1912.

fonde de la littérature générale, et un jugement à la fois sensible et juste le distinguent. Au plus bref compte rendu il savait donner de l'autorité et une expression raffinée. A la fin de 1891, ses dettes étaient payées en même temps qu'il était devenu *persona grata* dans plusieurs rédactions importantes. Il pouvait placer ses articles où il voulait. Le *National Observer*, sous la direction de W. E. Henley, sollicita sa collaboration, malgré une divergence évidente de points de vue (7). Généralement il écrivit pour l'*Academy*, et après la faillite de l'*Anti-Jacobin*, pour le *Daily Chronicle*. Il profita, bien entendu, du renouveau d'intérêt dans la critique littéraire des « Nineties », une des multiples manifestations de l'activité surprenante de l'époque.

Pris par ce travail journalistique, il éprouva un moins pressant désir de publier ses poèmes, et en profita pour polir ses vers. Conséquence moins heureuse pour sa prose, il dut écrire à la hâte, sacrifiant un peu les délicatesses de son style pour se conformer aux exigences de la presse moderne. Ce qui est remarquable néanmoins, c'est que son style critique ait pu conserver une telle saveur et une telle grâce, si rares dans les articles de journaux anglais.

C'est par son journalisme, exception faite de ses poèmes et de *The Art of Thomas Hardy*, qu'il devait apporter toute sa contribution à la littérature. D'autres études projetées, de la même espèce que son *Hardy*, ne furent pas réalisées : sa santé de plus en plus précaire et l'ombre plus sinistre de son « ange noir » l'en empêchaient. Ses années de pleine activité vont de 1890 à 1895. Il publia alors *The Art of Thomas Hardy* et son premier recueil de poèmes, écrivit plus de la moitié des descriptions de *Bits of Old Chelsea*, et donna aux périodiques au moins cent cinquante articles (8).

(7) Il existe une lettre de Henley invitant Johnson à collaborer au *National Observer*, mais nous n'y avons rien trouvé de sa main.

(8) Pour cette édition de luxe, 1894, des eaux-fortes de Walter Burgess, Johnson collaborait avec R. Le Gallienne à écrire le texte. Les pages de Johnson, distinguées par un style exquis, imprégnées de l'esprit des lieux et rendues authentiques par une connaissance de l'histoire du vieux Chelsea, sont presque des poèmes en prose.

III

Dans le monde poétique aussi, l'arrivée de Johnson à Londres se fit sous d'heureux auspices. Peu de temps après sa venue, dans les premiers mois de 1891, Yeats forma avec Ernest Rhys, le *Rhymers' Club* (9). Dans quelles conditions Johnson y entra, nul ne le sait. Yeats avait déjà publié deux volumes de vers, et il est possible que Johnson eût déjà fait sa connaissance. Il est plus probable que Selwyn Image et Herbert Horne avec qui il demeurait, l'y introduisirent. Mais il devint vite l'ami préféré de Yeats, et c'est dans le cadre des discussions du *Rhymers' Club* que naquirent les idées et les rêves qui devaient produire le renouveau littéraire irlandais.

Dans les réunions de ce cercle, beaucoup de choses plaisaient à Johnson. Les membres prenaient au sérieux leur art et se réunissaient pour en discuter. Leur commune détermination de lutter contre la tradition tennysonienne les liait. Johnson, toujours avide de conversation littéraire, devint un des grands parleurs du club. Leur habitude de se rencontrer au *Cheshire Cheese* lui rappelait la vie de café du XVIII^e siècle ; il se plaisait à croire que, dans leurs réunions, les esprits du docteur Johnson, d'Addison et de Steele se réincarnaient. D'autres, comme Arthur Symonds et Ernest Dowson, y voyaient la vie des poètes du quartier latin. Leurs réunions étaient toujours bien-séantes, souvent ennuyeuses.

Le club n'avait point de programme, hors la discussion des problèmes de leur art et la lecture de leurs vers. Par ses connaissances, Johnson devint leur autorité critique et leur théologien.

The one conviction shared by all the younger men, but

(9) Dans les écrits réminiscents de Yeats, on trouve diverses allusions au *Rhymers' Club*. La seule étude sérieuse qui en existe, pourtant, est celle de M. A.-J. Farmer dans son : *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, 1931, pp. 255, seq.

principally by Johnson and Horne, who imposeu their personalities upon us, was an opposition to all ideas, all generalisations that can be explained and debated (10).

Johnson, récemment converti, expliquait que la bonne vie consistait dans la soumission à l'autorité religieuse, et que parallèlement, la vie littéraire aussi, avait ses règles classiques.

Plusieurs commentateurs parlent du talent de Johnson pour la lecture à haute voix. A plusieurs reprises, Yeats en fait mention :

I shall, however, remember all my life that evening when Lionel Johnson read or spoke aloud in his musical monotone, where meaning and cadence found the most precise elocution, his poem suggested by the statue of King Charles at Charing Cross (11).

En 1892, les « rimeurs » publièrent leur premier recueil de vers : *The Book of the Rhymers' Club*. Chacun des participants envoyait au comité, dont Johnson faisait partie, leurs meilleurs poèmes. La tâche du comité était de choisir cinq ou six poèmes de chaque membre. Les contributions de Johnson au premier volume étaient : *By the Statue of King Charles at Charing Cross*, *A Burden of Easter Vigil*, *The Last Music*, *In Falmouth Harbour*, *I*, *To a Passionist*, et *Plato in London*.

La qualité de ce recueil est bien inégale : les morceaux de Yeats, de Dowson, de Symons et de Johnson sont remarquables. Ce qui distingue ceux de Johnson, c'est au premier abord, une note de mélancolie, ou plutôt, de résignation, exprimée avec une sévérité ascétique, riche dans sa simplicité. On remarquera que des six poèmes, trois sont religieux, et que tous les six datent de 1888 ou de 1889. Exception faite d'un certain ton de mystère et de rêve dans *The Last Music*, il n'y avait rien dans ce choix que l'on puisse qualifier de celtique. Peut-être avait-il songé qu'avec les poèmes de Yeats,

(10) W. B. Yeats, *op. cit.*, p. 206.

(11) *Ibid.*, p. 371.

de G. A. Greene, de Rhys, de Rolleston et de Todhunter, la muse celtique était assez bien représentée, ou doit-on en conclure qu'à cette date, il n'avait pas encore voulu se prêter au mouvement irlandais ? Que la question de race l'intéressât est évident, car, dans son exemplaire de cette édition, il inscrivit, à côté du nom de chaque membre, sa nationalité. Il est intéressant de noter que pour lui-même il met : « irlandais, gallois, anglais » (12).

Deux ans plus tard, le cercle offrit encore un volume, *The Second Book of the Rhymers' Club*. Dans les contributions de Johnson, le changement était net. Ce sont : *Mystic and Cavalier*, *Glories*, *To Morfydd*, *The Dark Angel*, *The Coming of War*, et *Celtic Speech*. Aucun de ces poèmes n'avait un caractère religieux ; trois étaient d'inspiration celtique et deux, de tristes confessions personnelles. Le motif classique, représenté dans le premier volume par *Plato in London* trouvait son écho dans *Glories*. Deux datent de 1893 ; le reste était de 1891 ou antérieur.

Il reste à apprécier l'importance pour Johnson de son association avec les « rimeurs ». Au point de vue pratique, il n'y gagna rien. Sa manière était fixée depuis Oxford. Dans sa courte vie, on ne voit pas de progression après cette époque. Son intimité avec Yeats, Rhys, et les autres membres « celtisants » semblerait lui avoir donné un ton celtique. Mais il avait écrit des poèmes de ce genre avant de venir à Londres. Son poème, *Celtic Speech*, qu'un historien du mouvement celtique considère comme le seul exemple du recueil qui ait un caractère décidément national, a été écrit en 1887 et s'applique au Pays de Galles aussi bien qu'à l'Irlande (13). Et *To Morfydd*, que Yeats qualifie d'incomparable, a été composé en 1891 au cours d'une excursion à pied dans les montagnes galloises, alors qu'il avait très peu de contact avec le groupe (14).

(12) Ce volume, aussi bien que toutes les éditions de l'œuvre de Johnson parues de son vivant, et annotées de sa main, sont en la possession de sa sœur, Miss Isabella Johnson, qui a bien voulu nous permettre de les consulter.

(13) E. Boyd : *Ireland's Literary Renaissance*, 1916, p. 189.

(14) W. B. Yeats, *op. cit.*, p. 377.

Peut-être le profit qu'il tirait du club consistait-il dans les amis qu'il s'y faisait et dans leurs très divers types d'esprit. Il avait un champ où s'exprimer et où exercer ses facultés critiques. Plus que jamais, il s'écartait des tendances que l'on pourrait appeler, faute de meilleure épithète, « décadentes » ; de plus en plus, considérant le désordre spirituel et intellectuel autour de lui, il se fiait à son catholicisme, basé sur une étude des Pères de l'Eglise et à ses principes littéraires, fondés sur l'érudition classique.

IV

Le 13 décembre 1884, centenaire de la mort de Samuel Johnson, un groupe de ses admirateurs se réunit à la *Cock Tavern*, Fleet Street, taverne bien aimée du fameux docteur, et y fonda un club pour l'étude de ses œuvres et pour la perpétuation de sa mémoire. A un dîner trimestriel, les membres se devaient d'y venir écouter des conférences sur ces sujets. Après la démolition de l'ancienne auberge, les réunions eurent lieu au *Cheshire Cheese*, de temps à autre à Oxford ou à Cambridge. Des autorités bien connues sur le XVIII^e siècle, telles que le docteur Birkbeck Hill et Augustine Birrell, étaient membres du club.

Bien entendu, Lionel Johnson, amateur johnsonien depuis longtemps, en faisait partie. Le 13 juin 1894, il donna la conférence *Wanted, a Dr. Johnson*. Ce discours, qui existe en manuscrit, est un plaidoyer pour les principes littéraires. Il se lamente sur l'absence d'un critérium du style et le manque de propriété de l'expression dans un monde où la presse trop avide de publication hâtive détruit les grâces littéraires et l'art de bien écrire.

Pour une autre assemblée du club, il écrit un poème en vers burlesques, adressé au président ; en voici quelques vers :

With the best of goodwill, but rough numbers, I raise
To our excellent selves a song-offering of praise,
Away with mock modesty ! We are the men
Who love to live now as the Doctor lived then.

For his writings... t'is true that not all of us read them :
But we walk in his ways, and his precepts, we heed them.
The town and its taverns, the sound of the street,
To a genuine Johnsonian are merry and sweet.
« The country is sweeter », you say Sir ? Why no, Sir :
A dull misanthropical prig may think so Sir !
Let him babble alone of green fields at a distance,
For us, Charing Cross's « full tide of existence ! ».

Quand le club publia une sélection de ses discours, ce poème forma l'épilogue du volume (15).

V

L'histoire littéraire des « Nineties » doit toujours tenir compte de l'éditeur John Lane qui, en 1880, fonda avec Elkin Mathews, le *Bodley Head Press*. Pour les talents en formation de l'époque, Lane arrivait comme un *deus ex machina*. Habile, téméraire et averti, il accueillait les jeunes et publiait leurs vers. Il prit Richard Le Gallienne, esprit agile, comme lecteur, mais c'est Lionel Johnson qui l'invita à une réunion du *Rhymers' Club*. Lane ne tarda pas à reconnaître le talent critique de Johnson et, en janvier 1892, il lui proposa d'écrire sur Thomas Hardy une série d'essais à publier en volume. On voit la sagacité de l'homme d'affaires : Hardy était alors l'auteur anglais le plus discuté, *Tess of the D'Urbervilles* venait de paraître, et hors les comptes rendus et quelques articles sommaires, nulle critique ne lui avait été consacrée. Et, à cette époque, publier des études sur des auteurs vivants n'était guère d'usage en Angleterre. Voici encore un élément de nouveauté. Dans une lettre à Galton, Johnson précisait :

I have been seduced, by the blandishments and importunities of a publisher, into writing a book of essays upon Hardy's novels. I hate to discourse of authors yet living :

but I may be able to say some delightful things, without transgressing the laws of propriety. The book must be ready in July : six essays. It involves a walk through Dorsetshire in May (16).

Pour se consacrer à ce livre, Johnson, pendant cinq mois, cessa presque entièrement d'écrire pour les périodiques. En mai, il l'eut fini, sauf le chapitre sur le *Wessex* qu'il voulait composer sur place. En juin, vagabondant de village en village, d'auberge en auberge, écoutant les paysans, se pénétrant du génie local, il compléta ce dernier. De retour à Londres, son travail ordinaire le reprit, et il attendit la publication de son premier livre, *The Art of Thomas Hardy*. En octobre, il écrivit à Galton :

My book on Hardy is in the press and will be published in a few weeks : I am fairly well satisfied with it, on the whole (17).

Deux ans plus tard exactement, le volume parut. Dans l'avant-propos à la bibliographie de Hardy, Lane expliquait les raisons du retard : des complications survenues avec la maison d'édition qui devait publier le volume aux Etats-Unis, raisons, à ce qu'il semble, peu satisfaisantes. Elkin Mathews, associé moins hardi et peut-être plus franc, déclara dans une lettre à Johnson que Lane avait voulu retarder la publication jusqu'à la dissolution de leur groupe (18). Mathews refusa net et l'édition parut à la veille de la séparation. Il est à noter que Johnson devait publier chez Mathews ses deux recueils de poèmes en 1895 et en 1897.

Ce délai donnait le temps de bien corriger les épreuves, et c'est seulement en février 1894 que Johnson envoya à Lane une dernière liste de corrections. Mais il y avait des inconvénients pour l'auteur. Le volume avait été annoncé dans la presse depuis 1892 et on commençait à le considérer comme un mythe. Johnson était avide de

(16) Lettre inédite, 2 janv. 1892.

(17) Lettre inédite, 27 oct. 1892.

(18) Lettre inédite, 17 sept. 1894.

publier ses vers, mais ils étaient aussi entre les mains de Lane et de Mathews, et leur publication devait attendre celle du *Hardy*. Ces obstacles portaient atteinte à son ambition.

Le même sort attendait la publication de son premier volume de poèmes. Annoncé dans les revues depuis deux ans, il fut publié par Elkin Mathews en mars 1895, sous le titre *Poems*. Il existe une lettre dans laquelle Johnson proteste contre ce délai : il se fiait plus à ses poèmes qu'à sa prose, et Pater avait loué les vers ; Yeats et Arthur Symons, se plaignait-il, avaient déjà publié leurs recueils (19).

C'est un assez beau volume. Johnson avait reçu les conseils de (Sir) William Rothenstein et de Horne pour l'impression, le papier et le format. L'éditeur Mathews avait rapporté du *Bodley Head* cette tradition des beaux livres qui rendait fameuses ses éditions. Ils avaient été parmi les premiers à être influencés par la renaissance apportée par William Morris dans l'art de l'impression.

Le volume se distingue par le nombre des poèmes, dépassant de beaucoup ce que les jeunes poètes de cette époque avaient l'habitude de publier en un seul livre. Il contient en cent trente-quatre pages, quatre-vingt-huit poèmes, presque tous dédiés à des amis de Johnson : ce qui indique non seulement combien ils étaient nombreux, mais aussi quelle affection il portait à ceux-ci. Le volume lui-même est dédié à son école de Winchester, et le premier poème célèbre ses souvenirs en vers émus. Il porte, comme frontispice, les armes du collège.

Bien que Johnson ait supprimé la plus grande partie de ses vers d'écolier, il est intéressant de noter que plus de la moitié de ce premier volume fut composée pendant ses années d'université. Et qu'il ait fait un choix est démontré par ce fait que, dans le deuxième recueil de 1897, quarante-neuf poèmes datent de cette même période.

Le second volume parut en novembre 1897. De même format, il porte le titre significatif : *Ireland, and other Poems*. Ici, également, chaque morceau est dédié à un ami. Pour étudier l'œuvre poétique

(19) Lettre inédite mentionnée dans le catalogue de la bibliothèque de M. A. J. A. Symonds, 1929.

de Johnson, il convient de considérer ces deux collections comme un ensemble, ce que nous nous proposons de faire plus loin.

Ces trois livres furent tout ce que Johnson publia de son vivant, mais il en projetait d'autres. Dans une lettre de 1896, à H. D. Davray, ami du *Rhymers' Club* qui l'avait déjà présenté au public français, il annonçait deux volumes : un de poèmes, l'autre d'essais et de contes (20). Ce dernier se composerait d'articles écrits pour la presse, mais plus travaillés ; il considérait toujours ses comptes rendus comme des essais auxquels il n'avait pas mis la dernière main. Cette même année, il se fâcha quand T. W. Mosher, bibliophile de Maine aux Etats-Unis, utilisa sans autorisation son article sur la poésie de Robert Bridges, paru dans le *Hobby Horse* en octobre 1891, comme introduction à une édition de *The Growth of Love* de Bridges. Sous le titre, *An American Pirate*, Johnson protesta dans une lettre à l'*Academy* (21). Cet essai, dit-il, est une œuvre de jeunesse, pleine de « *surplusage* » et de crudités. Entièrement refait, il devait paraître dans un volume d'essais en automne.

Malheureusement, ce recueil ne parut pas. A partir de cette époque, les projets de Johnson dépendaient de sa santé déclinante et de sa dipsomanie. Sans doute, aurait-il rassemblé en un seul volume à la manière de son *Hardy*, ses écrits sur Pater, étude qui aurait fourni, nous osons le dire, la meilleure appréciation sur ce sujet si difficile.

Il reste, triste souvenir de ce projet, une dédicace de la main de Johnson :

To Arthur Galton whom Oxford gave me
for my best friend and companion in the
study and in the love of humane letters
I dedicate these essays.

(20) Lettre inédite, 23 juin 1896. H. D. Davray, qui avait fait la connaissance du groupe à Londres, écrivit pour le *Mercure de France*, mars 1892, un article consacré à leur premier recueil : *Un manifeste littéraire anglais*.

(21) *Academy*, 6 juin 1896.

CHAPITRE V

SA VIE RELIGIEUSE

I. Sa conversion ; II. Le cénacle chez les Meynell ; III. Son rôle dans le mouvement néo-catholique ; IV. La nature de son catholicisme.

I

Nous avons vu que dès Winchester, Lionel Johnson avait eu des sympathies pour le catholicisme, et que ces tendances s'étaient développées à Oxford au point qu'il se considérait en toute chose comme catholique. Le mouvement anglo-catholique l'avait nourri dans une atmosphère ritualiste mais, très tôt, il était devenu sceptique à l'égard des prétentions anglicanes à une orthodoxie historique, et c'est surtout l'étude profonde de Newman qui l'avait converti. Son admiration pour l'érudition et la personnalité du cardinal était sans bornes. A la mort de Newman en 1890, il écrivit un panégyrique dont voici le début :

The death of Cardinal Newman : Newman is dead. And it is about this, that I am to write ; about the death of him whom above all other men I have loved and revered ; the greatest of all my friends and benefactors (1).

Il fit des écrits de Newman son étude quotidienne ; en 1890, il pouvait dire :

(1) *Church Reformer*, sept. 1890.

To the present writer, the thirty-six volumes of Newman, from the most splendid and familiar passages down to their slightest and most occasional note, are better known than anything else in any literature or language (2).

Son ami Galton, catholique apostat, cherchait à détourner Johnson de l'influence de Newman qu'il considérait comme un sophiste inconscient et sincère, mais égaré. Galton croyait que les faits avaient renversé les conclusions de Newman et que Johnson, en les acceptant, prouvait son incapacité de voir les choses comme elles sont. A son avis, Newman induisait en erreur par sa fausse logique ceux qu'il s'était attirés par la beauté incontestable de sa personnalité. Et il y avait des raisons de croire que Johnson lui-même voulait suivre les conseils de Newman parce qu'il avait senti profondément ce charme personnel : *Cor ad cor loquitur*, aimait-il à dire, et dans un article sur Thomas à Kempis, il exprima cette attitude :

No one, it has been said, can prove the virtue of patriotism or the beauty of a sunset, but no one doubts them. Just so, the inspirers of the world are not those who impose laws, but those who win hearts : it was the secret of Newman. And for that very reason certain persons are loud in protest against his « elusive logic », and « Jesuitical subtility », and « alluring sophistry »... Newman's arguments on this and that may not compel us, but himself may (3)

Mais Newman ne fut pas seul à provoquer cette conversion. Johnson s'imposa l'examen de tous les Pères de l'Eglise. Pater lui démontra les beautés extérieures du culte, lui fit admirer dans son *Marius the Epicurean* la sérénité de l'idéal d'une Eglise universelle. C'est cet idéal d'une autorité infaillible, réglant tous les détails de la vie, qui le séduisit le plus. Même en lisant les œuvres de Gibbon, il restait pénétré de la gloire de l'organisation romaine. En 1899, un journal catholique lui demanda un article pour une série, *Books that*

(2) *Academy*, 8 nov. 1890 ; *Post Liminium*, p. 303.

(3) *Daily Chronicle*, 28 sept. 1901 ; *Post Liminium*, p. 278.

have influenced me. Il choisit *The Decline and Fall of the Roman Empire*, et, si l'on songe à sa conversion, ses remarques sont bien intéressantes. Il commença de lire Gibbon, dit-il, à Winchester et le finit à Oxford ; cet auteur, comme Newman, l'aida à comprendre la nature de l'Eglise.

Assuredly I do not owe my conversion to Gibbon ; I owe it, humanly speaking, to far different writers and other studies ; but the imperturbable unbeliever gave me a vision of the faith, whose divinity grew clear to me from other sources. Mr. Pater, *anima naturaliter Catholica*, by his *Marius the Epicurean*, did more in a few pages to draw my mind towards the ultimate conviction, than all the stately volumes of Gibbon. So did Plato, and the austerer poets, whether pagan or Christian ; so did the standing miracles of nature, and the aspects of society... I learned that spiritually, it is not good for man to be alone (4).

La période de doute, où il s'exprimait en des vers étrangement évocateurs de l'*Obermann Once More* de Matthew Arnold, passa très vite. Arnold avait écrit :

Now he is dead. Far hence he lies
In the lorn Syrian town,
And on his grave with shining eyes,
The Syrian stars look down (5).

Johnson s'en fait l'écho :

This only can be said :
He loved us all ; is dead :
 May rise again.
But if He rise not ? Over the far main,
The sun of glory falls indeed : the stars are plain (6).

Mais, chez Johnson, le conflit est entre l'Eglise souveraine et le

(4) *Weekly Register*, 10 juin 1899.

(5) Matthew Arnold : *Obermann Once More*,

(6) *A Burden of Easter Vigil*, 1888.

paganisme tandis que, dans l'esprit d'Arnold, il s'agit d'un choix entre la foi et le désespoir.

Dans *The Darkness*, 1889, il suppliait la lumière :

Thy darkness Thou hast given me enough,
The dark clouds of Thy angry majesty :
Now give me light !...

.....
Else have I nothing in the world but death :
Thy hounding winds rush by me day and night,
Thy seas roar in mine ears : I have no rest,
No peace, but am afflicted constantly,
Driven from wilderness to wilderness.

Cependant, pour la plupart, les poèmes religieux qui précédèrent sa conversion reflétaient une pleine confiance où le doute n'avait pas de place. Dans le chœur de son cantique de Noël 1888, il sait chanter :

Now play through Heaven the Angel bell :
Make music of the Angelus !
The King is come to Israel :
The Queen of Heaven is found for us.

C'est dans la peine activité de sa première année à Londres que la décision fut prise. Comme animé par un instinct dramatique, Johnson choisit la date, le lieu, et le confesseur. Dans la petite église de *Saint Etheldreda*, Ely Place, récemment arrachée aux vicissitudes de trois siècles et affectée au culte romain, son abjuration fut reçue par le Père Lockhart, vieil ami de Newman, et son prédécesseur dans la foi. Pour ce moment décisif, la date est également à propos : le 21 juin 1891, fête de Saint Alban, premier martyr anglais. Le jour même, il écrivit *Pax Christi*, son chant de triomphe. Dans le recueil de 1897, ce poème est dédié à la mémoire du Père Lockhart, mort en 1892.

Yet, Sun and Stars ! Yet, glory of the rose !
Yet, eyes of light, voices of music ! I
Know, that from mortal to immortal goes
Beauty : in triumph can the whole world die.

Johnson tira toujours une vraie joie de cette soumission à l'Eglise. Quelque temps il songea à la prêtrise. Ce projet abandonné, il servit autrement la cause de la renaissance catholique en Angleterre. Son temps, ses talents et sa bourse furent à la disposition de l'Eglise. Il s'engagea à donner une série de conférences aux étudiants catholiques dans le quartier pauvre de Southwark. Les manuscrits de quelques-unes existent encore et il est intéressant de voir comment ses sympathies catholiques et irlandaises s'y mêlaient : il parlait de *Saint Patrick*, et de *The Island of Saints and Scholars*. Une autre conférence, étude historique sur *The Gordon Riots*, fut publiée dans le *Month* en mai 1893, puis en brochure par la *Catholic Truth Society*, qui l'édite encore aujourd'hui.

On accuse parfois Johnson d'un manque de sincérité dans sa vie religieuse : sa conversion n'aurait été qu'un geste d'esthète, une pose artistique. On veut le mettre de pair avec Wilde et Beardsley, qui, sur leur lit de mort, se réfugièrent dans le bercail de l'Eglise, ou avec Dowson qui, si l'on peut juger de sa vie et de ses poèmes, trouvait dans un cadre catholique, non seulement un asile, mais une expression de ses rêves émotifs. Un ami anonyme soutint cette thèse dans une lettre publiée par M. Osbert Burdett (7). Il raconte que Johnson lui avait avoué qu'il était sur le point de se convertir « *wholly for purposes of controversy* ». On signale aussi l'inefficacité de sa conversion dans la lutte contre l'alcoolisme, mais c'est là, plutôt une question de volonté que de moralité ou de religion. Nous pourrions affirmer que sa foi apporta à sa vie tout ce qu'elle avait d'ordre et d'unité.

Tous ses amis intimes ont témoigné du plaisir sincère et toujours nouveau que Johnson prenait à remplir les devoirs du culte. Quand le Père Lockhart mourut en 1892, Johnson écrivit une notice nécrologique dans l'*Academy*. Il y fit allusion aux conversions nombreuses faites par ce prêtre :

There are many, besides the present writer, who owe to him the chief happiness of their lives (8).

(7) Osbert Burdett : *The Beardsley Period*, 1925, p. 180.

(8) *Academy*, 28 juin 1892.

Et jusqu'à la fin de sa vie, on remarqua, dans les nombreux essais qu'il écrivit sur les sujets religieux, cette joie qu'il n'a jamais cessé de trouver dans les rites et les doctrines de l'Eglise dont il avait adopté la foi.

II

Dans l'histoire de la renaissance catholique anglaise au XIX^e siècle, rien n'est plus remarquable que le nombre de conversions des lettrés. Le matérialisme croissant du temps, le progrès de la science qui semblait prêt à détruire l'esprit poétique, faisaient peur aux tempéraments romantiques. Le doute respectueux de *In Memoriam*, le pessimisme stoïque de Matthew Arnold, ainsi que l'optimisme trop bruyant de Robert Browning ne satisfaisaient pas. A la recherche d'une base plus ferme, les uns se réfugièrent dans l'anglo-catholicisme ; les autres suivirent Newman un pas plus loin dans la communion romaine. Des poètes comme Aubrey de Vere, Coventry Patmore et Wilfrid Blunt étaient de ce nombre, et faisaient du catholicisme le sujet et la raison d'être de leur poésie.

Moins libres, les critiques et prosateurs catholiques n'ont pu se faire entendre jusque vers la fin du siècle. Ils n'avaient point d'organe, car, bien que le cri « *No Popery* » commençât peu à peu à faiblir, les journaux et revues s'obstinaient à garder un ton résolument protestant. La fureur qui éclata en 1850 à l'occasion de la restauration de la hiérarchie romaine en Angleterre en témoigne. Bien des anciens catholiques anglais habitués depuis longtemps à se tenir à l'écart du courant de la vie anglaise, en voulurent à Wiseman de ce pas audacieux. Dans le dernier quart du siècle, cependant, l'élément catholique, de plus en plus nombreux, se sentait assez fort pour débiter dans la presse. Ce fut en 1883 que Wilfrid et Alice Meynell lancèrent *Merry England*. D'autres efforts de ce genre, comme le *Paternoster Review*, que Hilaire Belloc et ses amis publièrent à Cambridge, suivirent,

Les Meynell représentaient un des aspects les plus intéressants de la vie littéraire des « Nineties ». Constamment occupés de journalisme et de poésie, ils menaient une vie simple et familiale qui a été le sujet de maintes études. Leur catholicisme était d'une fraîche simplicité sans aucune recherche ni aucun extrémisme. A partir de 1889, où ils bâtirent une maison à Palace Court, leur foyer, charitablement ouvert aux idées diverses, devint une sorte de salon littéraire. Chez eux, le dimanche après-midi, se retrouvaient des figures de toutes sortes, catholiques et autres. Des esprits aussi différents que Coventry Patmore et Oscar Wilde, ou que Francis Thompson et Aubrey Beardsley, s'y rencontraient. « Soyons du centre », disait Mrs Meynell. « pas des provinces ».

Le groupe catholique prédominait dans ces réunions. Les visites des poètes comme Patmore, Blunt, Thompson, Stephen Phillips et Katherine Hinkson y étaient fréquentes. Mais, à la vérité, il n'y avait là rien d'un cénacle ; on n'avait point de programme ; on ne publiait, ni ne voulait publier aucun manifeste. Certains critiques, comme George Saintsbury, ont voulu exagérer l'importance de ce groupe comme s'il avait été en quelque sorte une conjuration. Saintsbury, par exemple, qualifie les *Sister Songs* de Francis Thompson de « poésie d'une petite clique catholique ». Pareillement, quand il écrit les derniers chapitres de la *Cambridge History of English Literature*, il fait allusion à « une puissante coterie » et à « une bande de journalistes catholiques ».

A ce salon, Lionel Johnson venait le dimanche. Il y trouvait quelque chose de rebutant, car M. Meynell dit qu'il ne parlait que rarement, qu'il semblait toujours absorbé en une méditation timide. Quand on lui présenta Francis Thompson, ni l'un ni l'autre ne parla ; ils se regardèrent, tous deux trop timides pour entamer une conversation. Dans une lettre à la critique américaine, Louis Imogen Guiney, dont Johnson fit la connaissance chez les Meynell, il donna ses impressions sur les deux poètes principaux du cénacle :

I have seen much of Francis Thompson at the Meynell's lately : he enchants and exasperates me, both beyond measure, in his work and in himself. Patmore's self was, to me, exas-

perating : but there was genius in his least tolerable moods and manners (9).

Johnson savait garder son indépendance de critique : le fait que Thompson partageait sa foi ne comptait pour rien. Nous voyons ceci particulièrement dans une série de notes critiques qu'il envoya à Mrs. Hinkson pour former la base d'un article sur les poètes contemporains. A propos de Thompson, il écrit :

Magnificently faulty at times, magnificently perfect at others. The ardours of poetry taking you triumphantly by storm. Drunk with his inspiration, sometimes hopelessly so : more often merely quickened and remains master of himself. Has done more to harm the English language than the worst American newspapers : *corruptio optimi pessima*. Opulent prodigal manner of the seventeenth century. Incapable of prettiness or pettiness, sublime rather than noble ! Too fevered to be austere : a note of ardent suffering, not of endurance (10).

Bien qu'hôte assidû, Johnson ne devint pas un ami intime des Meynell. Mais chez les Hinkson, dans une atmosphère à la fois catholique et irlandaise, il se sentait plus à son aise. Dans ses *Memories*, Mrs. Hinkson conserve le souvenir de leurs relations heureuses. Cette intimité diminua peu à peu vers la fin de sa vie, et ni les Meynell ni les Hinkson ne soupçonnèrent son lamentable secret. Il est remarquable que Mrs. Hinkson, dans le livre cité, essaya de le défendre contre la « légende » d'alcoolisme, alors que ses amis du monde journalistique savaient bien dans quel triste conflit il passait ses dernières années.

Il est possible que Johnson se tint un peu sur la réserve chez les Meynell à cause du ton tant soit peu moralisateur de leur foyer.

(9) Lettre inédite, 20 mars 1897.

(10) Ces notes, une série de jugements remarquables sur ses contemporains, furent publiées par Mrs. Hinkson dans son article sur Johnson : *A Catholic Poet*, *Dublin Review*, oct. 1907. M. Ezra Pound s'en sert aussi dans son introduction aux *Poetical Works of Lionel Johnson*, 1915.

Habitué au commerce des clubs et des hommes du monde, il s'y sentait moins libre. Bien que catholiques tolérants, les Meynell étaient demeurés victoriens quant aux convenances et aux mœurs. C'est Mrs. Meynell qui, en 1895, se rangea du côté de Mrs. Humphry Ward et William Watson pour obtenir qu'Aubrey Beardsley cessât sa collaboration au *Yellow Book* (11).

Il semble donc que Johnson eût assez peu de rapport avec ce groupe en ce qui concerne les choses littéraires. On dit qu'il débuta comme journaliste dans *Merry England*. Nous n'y avons rien trouvé de sa main, bien que tous les articles importants fussent signés. Tout ce qu'il pouvait faire pour la cause catholique, il le faisait au cours de sa critique habituelle. On peut constater qu'il ne conspirait en aucune manière avec les catholiques d'alors.

III

L'absence d'organisation littéraire de ses écrivains n'a pas empêché que Johnson ait contribué réellement au mouvement catholique de son temps. Comme poète pourtant, il ne se sentait pas appelé à une mission. Francis Thompson aimait à dire que Wordsworth avait été le poète d'un retour à la nature, mais pour lui-même, il voulait être le poète d'un retour à Dieu. Dans des poèmes comme *Lilium Regis* il envisageait le retour de l'Angleterre à l'Eglise, et en tant que poète, il travaillait dans ce but. Le point de vue de Johnson était tout à fait différent : ses poèmes religieux, quand ils ne sont pas une simple expression de sa propre religion, sont des hymnes en l'honneur des saints.

Dans ses relations avec ses amis il avait un peu plus tendance au prosélytisme. Aux réunions du *Rhymers' Club*, il aimait à expliquer en grand détail les doctrines de l'Eglise, et à persuader ses interlocuteurs que sa conversion n'était que le résultat d'une étude

(11) Voir A. J. Farmer, *op. cit.*, pp. 332 seq.

de la théologie. Il se plaisait à se croire responsable de la conversion d'Ernest Dowson. Dans une lettre à Mrs. Hinkson, il parle ainsi :

Dowson, perhaps the greatest friend I have, is the most lyrically minded man I ever met, and a Catholic : one of my few unmixed good deeds was my share in his conversion (12).

Dans sa conception de l'Irlande, l'histoire catholique de l'île prenait une place importante. Il aimait à penser à ces siècles de lutte courageuse pour conserver les traditions de la littérature et de la foi, en dépit de tous les malheurs de la politique. Dans beaucoup de ses poèmes irlandais entre un élément de religion. Sa conférence sur *The Island of Saints and Scholars* montre à quel point l'Irlande et l'Eglise étaient unies dans son imagination. Mrs. Hinkson et lui étaient seuls à penser ainsi, et le mouvement du renouveau littéraire irlandais s'est développé depuis cette époque dans une direction tout autre.

« La profession d'homme de lettres, je la considère toujours comme un troisième ordre de la prêtrise », disait Johnson, prétendant répéter un mot que le cardinal Newman aurait prononcé au cours d'une conversation. Le fait qu'il n'avait jamais fait la connaissance du cardinal n'empêchait pas qu'il exprimât ainsi son attitude envers son métier, et c'est par sa prose qu'il servait le plus efficacement la cause catholique. Non qu'il assujettît son jugement critique à des préventions religieuses, mais la fermeté de sa confiance dans ces principes inspirait et accentuait tout ce qu'il disait. Quand il traita, par exemple, dans son admirable chapitre sur *Sincerity in Art* de l'accusation portée sur la nature et la société par Hardy dans *Tess of the D'Urbervilles*, tout en reconnaissant toujours la sincérité de Hardy, il l'attaqua pour son caractère inconsistant.

I know not, who can lie under a stronger necessity to realize the sorrow of the world, than a Catholic : but he lies under no obligation to abnegate his reason : and I cannot,

(12) Lettre inédite, 12 sept. 1894.

with all the will in the world, to understand Mr. Hardy's indictment, understand one word of it (13).

Et le reste de sa critique était basé sur un raisonnement où Shakespeare, Renan, Emerson et Eschyle prenaient part (13).

Il est rare, dans ses écrits critiques, qu'il parle aussi franchement en catholique. Généralement ce n'est que par la sympathie avec laquelle il traite des sujets religieux que son point de vue apparaît. Un jour cette sympathie sembla trop prononcée pour les rédacteurs. L'éditeur de *Bits of Old Chelsea* reçut des protestations contre les sentiments manifestés par Johnson dans son essai sur l'ancienne maison de Sir Thomas More, et il le reprocha à Johnson (14).

Dans ses articles et comptes rendus pour les périodiques il n'abusa jamais de sa qualité de catholique. La correspondance adressée par les rédacteurs a été conservée en grande partie, et elle ne comporte pas une seule objection de ce genre. De temps en temps, le *Daily Chronicle* exigeait sa signature pour un article susceptible de provoquer une controverse : *The Great Priest*, un compte rendu de la vie du Cardinal Manning par Purcell, sujet toujours délicat, et *Benedict*, un article qui traitait d'un livre consacré à Saint Benoît et à son ordre (15).

Ses articles consacrés à des sujets exclusivement religieux forment un bloc assez important dans l'ensemble de son œuvre critique, mais ils n'en constituent, en aucun sens, la partie principale. Sur deux cent vingt morceaux environ vingt-cinq appartiennent à cette catégorie. Dans le recueil posthume, *Post Liminium*, cette proportion a été respectée, mais les morceaux choisis ne sont pas de ceux qui donnent le plus nettement une idée de sa manière dans ce genre. En 1911, le *Catholic World*, revue américaine, obtint par l'entremise de Miss Guiney, une dizaine d'articles de Johnson dont la plupart avait été rejetés comme étant trop intimement religieux, par l'éditeur de *Post Liminium*. Ces articles furent reproduits dans

(13) *The Art of Thomas Hardy*, p. 250.

(14) Lettres inédites, 11 et 21 août 1894.

(15) *Daily Chronicle*, 10 janv. 1896 et 23 nov. 1901.

cette revue au cours des années 1911 et 1912 (16). Ils montrent son appréciation des caractères de saints comme Vincent de Paul, de mystiques comme Thomas à Kempis et Richard Rolle, sa connaissance de l'histoire ecclésiastique, et, rare exception, un désir de polémiquer pour défendre l'Eglise contemporaine contre l'imputation d'ambition politique.

Johnson n'était pas, bien entendu, le seul journaliste catholique des « Nineties ». Les Meynell, W. H. Ward, F. W. Trench et d'autres écrivaient depuis longtemps : M. Hilaire Belloc commençait à se faire connaître. Mais, parmi ce groupe, Johnson était le mieux renseigné, soit sur la littérature générale, soit sur la théologie ou l'histoire de l'Eglise. C'est à lui que l'on confiait, pour une juste appréciation, des sujets tels que Dollinger ou Savonarole. Un commentateur écrivant à l'occasion de ses funérailles a raconté comment Johnson avait annoté, signalant d'innombrables erreurs, un exemplaire de *Lives of the Saints* par Baring-Gould (17). Ce qui est à remarquer dans son journalisme religieux, c'est qu'il était destiné à la presse ordinaire : l'*Academy*, l'*Anti-Jacobin* et le *Daily Chronicle* ; c'est dans leurs pages que fut publié ce travail : les revues catholiques telles que le *Month* et la *Dublin Review*, à une seule exception, ne réclamaient point sa prose.

Dans le mouvement littéraire catholique anglais, le rôle de Lionel Johnson n'avait donc rien de sensationnel ni de toute première importance. On ne peut réclamer pour lui une place analogue à celle qu'occupe Francis Thompson dans le domaine de la poésie, ni à celle de Wilfrid Meynell en qualité de rédacteur de revue. La brillante controverse qui distinguera plus tard l'œuvre de Gilbert Chesterton lui était également inconnue. L'importance de son rôle dans ce mouvement résulte de ce qu'il ajoutait à sa foi, l'ampleur de son érudition. Dans le journalisme de son temps, il parlait avec autorité — l'autorité catholique au sens le plus large du mot.

(16) Les détails de cette transaction sont intéressants. Voir *Letters of Louise Imogen Guiney*, 1921, p. 167 seq.

(17) *Sphere*, 18 oct. 1902.

IV

« Great passions may give us this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which come naturally to many of us. Only be sure it is passion — that it does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. » (18)

Ce précepte au moins, Johnson l'apprit de Pater. Il cherchait, et trouvait dans l'Eglise l'activité qui lui donnait ce sens d'une vie intense. « Le catholicisme historique avec tous ses conciles et ses dogmes », dit Yeats, « émouvait ses passions comme la beauté d'une maîtresse » (19). On a même l'impression que chez lui, l'Eglise comptait plus que la foi chrétienne. On s'étonne dans sa prose du nombre d'allusions à l'histoire, à l'organisation, à l'autorité ecclésiastiques. Avec plus de difficulté, on y trouverait des allusions aux vertus chrétiennes, à l'enseignement de la Bible ou du Christ, aux simples bases de cette religion.

A ce point de vue Johnson est néo-catholique, en ce sens qu'il accepte le catholicisme comme une belle expression de la tradition des siècles, comme le dernier refuge dans un monde que la science semble avoir enlaidi et auquel elle a retiré toute signification. Pour ces néo-catholiques, l'Eglise donne à la vie cette unité dont ils éprouvaient la nostalgie et qu'ils cherchaient ailleurs en vain. Ceux qui adoptaient cette attitude ne trouvaient dans les rites et les cérémonies que la beauté de la forme, une satisfaction des sens. Plusieurs faits montrent que Lionel Johnson acceptait jusqu'à un certain point cette attitude. On signale son amour des cérémonies. Dans une lettre à Miss Guiney il expliqua à quelle occasion il avait composé son poème, *To a Passionist* :

It was at Wareham, after Mass there, that I wrote the

(18) Walter Pater : *The Renaissance, Conclusion*, p. 222.

(19) W. B. Yeats, *op. cit.*, p. 273.

lines in my book, called, *To a Passionist*. The celebrant had a face of beautiful austerity, and was vested in a wondrous white chasuble broided with purple passion-flowers (20).

Mais, exception faite de quelques expressions peu concluantes de ce genre, toute la tendance de Johnson se portait vers un catholicisme sincère et réel. Ses amis intimes comprenaient l'intensité de sa vie intérieure, la réalité de sa religion. Pendant les années de sa lutte contre la déchéance, il se réfugia dans la prière. Dans les exemplaires des volumes publiés par ses amis, il avait coutume d'inscrire une supplication pour le salut de leurs âmes. Citons seulement celle qu'il écrivit dans le *Religion of a Literary Man* de Richard Le Gallienne : *Sancte Thomas Aquinas, per orationes tuas in ecclesiam Christi trahe scriptorum amicam meam*, et celle que l'on trouve dans son exemplaire de *The Book of the Rhymers' Club* : *Sancte Francisce Assisiensis ; Poeta Domini, Ora pro nobis poetis !*

Son attitude envers la religion apparaît très clairement dans son récit de la conversion d'Aubrey Beardsley. Il se trouve dans une lettre à Miss Guiney et vaut d'être cité presque intégralement :

But I can say, emphatically, that his (Beardsley's) conversion was a spiritual work, and not a half-sincere aesthetic act of change, not a sort of emotional experience or experiment : he became a Catholic with a true humility and exaltation of soul, prepared to sacrifice much. He withdrew himself from certain valued intimacies, which he felt incompatible with his faith : that implies much, in these days when artists so largely claim exemption, in the name of art, from laws and rules of life. His work, as himself declared, would have been very directly religious in scope and character : he would have dismissed from it all suggestion of anything dangerously morbid ; he would have made it plain, that he was sometimes a satirist of vices and follies and extravagancies, but not, so to say, a sentimental student of them for their curiosity and fascination's sake. There was always in him a vein of mental or imaginative unhealthiness and nervous-

(20) Lettre du 8 juillet 1897, publiée dans le *Criterium*, avril 1925.

ness, probably due to his extreme physical fragility : this, he was setting himself to conquer, to transform into a spiritual and artistic source of energy... He co-operated with grace, as theology puts it, by a more immediate and vivid vision of faith, than is granted to most converts. All that was best in his art, its often intense idealism, its longing to express the ultimate truths of beauty in line and form, its profound imaginativeness, helped to lead him straight to that faith, which embraces and explains all human apprehensions of, and cravings for, the last and highest excellence... He was not the man to play with high things, still less with the highest of all : he would never have been a fantastical, dilettante trifler with Catholicism, making it an emotional foil to other and base emotions... (21).

Ce passage, quelle que soit sa valeur en ce qui concerne Beardsley, ne laisse pas de doute sur la sincérité de Johnson. C'est la lettre d'un croyant.

Même observation quant à ses poèmes religieux. Dans la plupart s'étale une dévotion personnelle. Nous avons cité plus haut son Noël de 1888 ; le même esprit illumine ses autres Noëls de 1895 et 1896. Citons-en quelques vers :

- 1) With Him your sorrows sleep.
No longer weep,
O pectora mortalia !
Sing you the Angel Song,
Sing loud and long !
Sing : *In excelsis Gloria !*
- 2) Oh ! say, Brother ! Oh ! say, Brother !
What then shall be ?
Home in His Sacred Heart
For you and me.

(21) Lettre du 30 mars 1898, publiée dans le *Criterion*, avril 1925.

Oh ! what can we give, Brother !
For such a thing ?
Body and soul, Brother !
To Christ the King.

Il faut donc admettre dans le cas de Johnson, une vie spirituelle ayant sa source en une conviction profonde et sincère. En dépit des apparences, le catholicisme dit « décadent » n'était point son fait.

CHAPITRE VI

LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE IRLANDAISE

I. Johnson commence à s'intéresser au mouvement cellisant ; II. Collaboration avec W. B. Yeats à Londres et en Irlande ; III. Sa place dans le mouvement.

I

C'est le Pays de Galles qui réveilla en Lionel Johnson sa sympathie pour la beauté celtique. Sans connaissance du tempérament gallois ni de l'histoire du pays, il se sentit attiré par la beauté extérieure de la région montagneuse où il passa ses vacances de 1884 à 1887. Ses lettres d'écolier sont trop occupées de discussions philosophiques et morales pour laisser beaucoup de place à la description du paysage, mais ça et là, il fait allusion aux promenades parmi ces collines, promenades qui l'emplissent de la joie de vivre. Puis, l'esprit de mélancolie qu'inspirent ces montagnes, le sens de leur âge, de leur indifférence se trahissent dans ses lettres. Mais à la vérité, il n'y a rien qui présage le vif intérêt qui devait être une des passions dominantes de sa vie.

A partir de 1886, on voit dans ses poèmes le développement de cette préférence. *Evening in Wales*, 1886, n'était qu'une description de la nature ; dans *Dead*, 1887, il ajouta une note mélancolique ; *Moel Famau*, 1887, bien qu'il ne contînt que peu d'inspiration celtique, marqua l'extension de son intérêt au Cornwall. En cette même année, *Gwynedd*, plus long que les autres poèmes, présenta une pre-

mière suggestion du folklore gallois, vu dans son rapport avec le Cornwall et la Bretagne :

Our sister lands are they, one people we,
Cornwall desolate, Brittany desolate,
And Wales : to us is granted to be great :
Because, as winds and seas and flames are free,
We too have freedom full, as wild and rare.

En 1888 aussi, Johnson publia dans le *Wykehamist*, les première et troisième strophes de *Celtic Speech*. Il les data de 1887, et elles n'avaient trait qu'au Pays de Galles et au Cornwall. La seconde strophe qui fait allusion à l'Irlande fut ajoutée plus tard et parut pour la première fois en 1894 dans *The Second Book of the Rhymers' Club*. Les quelques autres poèmes celtisants écrits avant 1893 traduisaient le même esprit et reprenaient les mêmes thèmes. L'Irlande n'est pas mentionnée avant cette date.

C'est pendant les années d'Oxford que Johnson commença à penser à l'Irlande. Il l'abordait du point de vue politique. Ne partageant point les préventions conservatrices de sa famille, il était en toute chose politique, libéral. En sa dernière année de collège, on l'élut membre du *Palmerston Club*, association des étudiants « *Whig* » et socialistes. Dans la controverse qui faisait rage alors à propos du problème du *Home Rule*, il prit le parti irlandais nationaliste. Plus tard, il avoua que son intérêt pour l'Irlande était né d'un vif ressentiment des injustices infligées par l'Angleterre à ce pays. Une lettre de 1890 à son ami Galton, qui faisait toujours sienne l'attitude intransigeante des « *Tories* » anglais envers l'Irlande, défend la cause des opprimés :

I cannot quite agree with you about the Irish squabbles :
I must think, the police began an unnecessary and impudent
assault. The *Times* does not venture to uphold them, altogether.
I hate disorder, and demagogues, no less cordially, than
yourself : but the whole history of Ireland, from Strongbow
to Balfour, is an history of force misapplied, and used with
brutality and with stupidity. Against such things, the Irish do
well to protest (1).

(1) Lettre inédite, 29 septembre 1890.

Ses sympathies ainsi réveillées, Johnson était prêt à se joindre de tout cœur à cet aspect du mouvement irlandais auquel ses talents particuliers l'avaient prédestiné : le renouveau littéraire.

II

Sous l'influence de W. B. Yeats, toutes les prédilections celtiques de Johnson se développèrent intensément. On ne sait exactement, ni comment, ni quand, les deux jeunes poètes se rencontrèrent pour la première fois, mais il paraît que Johnson, même avant d'aller à Londres, avait lu les premiers poèmes de Yeats et en avait subi le charme. Dans une lettre à H. D. Davray en 1896, il fit allusion à ses propres poèmes et à ceux de Dowson, puis :

And Yeats, to my mind, is worth both of us together :
a poet of prodigious beauty, whom I worshipped long before
we were friends. But he and I are both Irish, and his Celtic
accent appeals to me (2).

Le mot *worshipped* n'est pas exagéré : dans ses réminiscences inédites, D. J. O'Donoghue, un des pionniers de ce mouvement irlandais, dit :

Lionel Johnson's admiration of Yeats is extraordinary.
He looks upon him almost as a god-like poet. His belief in
Yeats cannot be measured in words (3).

Dès 1891, les deux poètes devinrent amis intimes. Avec T. W. Rolleston, John Todhunter et G. A. Greene, ils formèrent un petit

(2) Lettre inédite, 23 juin 1896.

(3) Les mémoires de D. J. O'Donoghue sont en la possession du Docteur J. S. Crone, qui a bien voulu mettre à ma disposition ces documents inédits, aussi bien que sa connaissance personnelle des premiers jours de la *London Irish Literary Society*.

groupe irlandais au sein du *Rhymers' Club*. Une conception romantique de la nationalité irlandaise, et non pas une même foi politique, les animait. Sur cette conception, Yeats et Johnson fondèrent leur art et leur critique irlandaise (4). En 1891, ils inaugurèrent la *London Irish Literary Society*, et pendant les dix années suivantes, Johnson en resta un des membres les plus actifs : il faisait partie des comités, donnait des conférences et aidait à éditer une revue. Ce qui est plus important, il se rendait utile comme critique.

Yeats dit :

Lionel Johnson was to be our critic, and above all our theologian, for he had been converted to Catholicism and his orthodoxy, too learned to question, had accepted all that we did, and most of our plans (5).

De ses conférences données à Londres, deux seulement nous sont restées. Le 3 mai 1893, il parla de *The Irishman of Fiction*. Sa thèse s'efforçait de tracer le portrait que donnaient de l'Irlandais les romanciers anglais et irlandais. Il y fit allusion à un nombre surprenant de caractères irlandais dans les romans, bien connus ou peu connus. L'analyse était des plus habiles. Il révélait l'injustice de beaucoup de ces peintures, mais signalait en même temps les faiblesses irlandaises qui en étaient en quelque sorte la justification. Que l'on fit de l'Irlandais une figure ridicule, ou barbare, ou mélancolique, n'était certes pas juste, mais il fallait déraciner les caractéristiques qui rendaient possibles ces interprétations. « Il nous convient », dit-il, « de décourager cette attitude de désespoir résigné de l'Irlandais, qui aime à poser comme le représentant d'une race infortunée, et d'éviter les luttes internes qui donnent à l'étranger l'impression d'un peuple querelleur ». Sa conclusion faisait appel à la paix, à une paix de bonne volonté, forte mais fière. Il rappelle, et emploie

(4) *Poetry and Ireland*, essais par Yeats et Johnson, 1908, p. 1.

(5) W. B. Yeats : *Autobiographies*, p. 273.

comme allégorie, la légende du silence de la nature en suspens qui accueillit la prédication de Saint Patrice :

We want that silence to fall once more upon all Ireland, a silence from lamentation and from conflict : and then, maybe, the only voices will be voices of the Irish muses, come back to their old homes ; and the voices of the Irish people, speaking peace and goodwill, by East and West, by North and South, of Ireland (6).

En 1898, centenaire de la rébellion de « Ninety-Eight », Johnson s'occupa des fêtes du groupe irlandais de Londres, au cours desquelles il prononça un discours intitulé « 1798 and 1898 ». Ce fut son seul discours politique. Sous l'influence de Yeats, il avait négligé de plus en plus cet aspect du problème irlandais, se consacrant entièrement au mouvement littéraire. Mais dans ce discours, résumant les relations anglo-irlandaises pendant le siècle écoulé, il signala l'amélioration sensible qui s'y était produite. Ses auditeurs songeaient à l'aïeul de Johnson, qui arrêta cette insurrection avec l'inhumanité traditionnelle des Anglais envers les Irlandais insoumis, et se félicitaient d'avoir attiré dans leurs rangs, cet habile protagoniste.

Parmi les projets du groupe de Londres, était la publication d'une petite revue, le *Irish Home Reading Magazine*. Deux numéros seulement parurent. Johnson, en sa qualité de co-rédacteur, précisa les buts de la revue dans l'article de tête du premier numéro. On s'efforcerait de donner, en quatre ans, un cours de littérature irlandaise, au moyen d'articles écrits par des autorités. Le cours serait, cela va sans dire, suggestif plutôt que complet. On remarque le soin avec lequel il se gardait d'offenser les opinions religieuses et politiques des différents groupes, et le zèle pour la culture irlandaise qui inspirait son effort. Ces petites brochures contenaient une riche et intéressante matière : poèmes de Katherine Hinkson, du Dr. Sigerson et d'Alfred Graves, conte de Yeats, et articles par G. A. Greene, Lady Fergu-

(6) Cité du manuscrit inédit.

son, Richard Ashe King et le Dr. Sigerson. Johnson lui-même contribua au second numéro par un article sur le chroniqueur Giraldus Cambrensis et ses rapports avec l'Irlande du XII^e siècle. Cet article, écrit en 1894, montre à quel point Johnson avait absorbé les traditions folkloristes et littéraires de l'Île Verte. Le petit périodique n'échoua certes pas faute de valeur ni d'intérêt : en fait, les raisons de sa disparition ne sont pas claires. Peut-être était-il trop littéraire pour le public, nécessairement restreint, des Anglo-Irlandais. Ou a-t-il été un des nombreux projets sans lendemain du petit groupe qui s'appliquait avec tant d'ardeur à la renaissance littéraire irlandaise ?

En 1893, Johnson vit l'Irlande pour la première fois. Tout ce qu'il y trouvait, à part les bagarres politiques, l'enchantait. Chaque année par la suite, jusqu'à ce que sa maladie l'eût emprisonné dans son appartement solitaire de Londres, il revenait y passer un mois. En Irlande, et particulièrement à Dublin, il trouvait une ambiance insouciant, gaie, et aussi le sens de tout ce que les choses ont de triste. Le tempérament rêveur des Irlandais évoquait en lui une prompt réponse. Un commentateur compare l'amour de Johnson pour l'Irlande à celui de Dowson pour la Bretagne :

Brittany was to Ernest Dowson what Ireland was to Lionel Johnson. Both poets found in these dilapidated delightful countries what cities and orderly champaigns do not supply to the spirit of the timid, and imaginative, and in Johnson's case, the retrospective and religious (7).

En outre, dans la bonhomie dublinoise, il y trouvait un encouragement funeste à boire, encouragement dont il n'avait point besoin. Dans la lettre à H. D. Davray, mentionnée plus haut, Johnson annonçait qu'il revenait de Dublin où il avait parlé et bu, l'un et l'autre, à l'excès.

Pour la *National Literary Society* de Dublin il prononça deux

(7) Victor Plarr : *Ernest Dowson*, 1888-1897, 1914, p. 106,

discours. L'un, *Poetry and Patriotism*, avril 1894, est le seul qui ait été conservé dans un recueil (8). L'autre, une charmante étude sur James Clarence Mangan, a été donné en mai 1898 à l'occasion de sa dernière visite à l'Ile.

Ses voyages en Irlande n'étaient pas limités à Dublin. Au moins deux visites furent faites à Belfast, où il donna des conférences sur John Davis et Lord Edward Fitzgerald. Ces études ne furent pas imprimées et leurs manuscrits sont perdus.

Comme conférencier, il était le bienvenu en Irlande. Ses discours si bien renseignés sur la littérature irlandaise, avaient en même temps, une certaine netteté rare dans les écrits des Irlandais eux-mêmes. A comparer un essai de Johnson avec un écrit de Yeats, on est frappé par la précision de l'un et la pensée décousue de l'autre. Yeats lui-même signale cette différence. Il nous apprend aussi que Johnson émouvait son auditoire en lisant son discours, d'une façon impossible à Yeats, qui parlait sans notes et avec une diction plus naturelle. Il suggère que les phrases étudiées de Johnson plaisaient aux Irlandais parce qu'il y a dans leur vie intellectuelle un élément classique du XVIII^e siècle (9).

III

Le simple récit de quelques faits isolés ne donne pas du tout une impression juste de l'importance de Johnson dans le mouvement irlandais, ni de la place qu'a eue cette cause dans sa vie. Sa correspondance est pleine de petits détails sur des conseils donnés, des lettres écrites, des réunions auxquelles il assistait, à Londres comme en Irlande. Il contribuait par son talent à chaque phase du mouvement. Yeats ne mentionne jamais les premières années de ce renouveau sans recon-

(8) Cet essai parut dans *Poetry and Ireland*, 1908, et dans *Post Liminium*, 1911.

(9) Yeats, *Autobiographies*, p. 273.

naître les efforts de Johnson et un de ses premiers historiens estime ainsi son rôle :

As a worker in the early days of the Irish Literary Society, Johnson was a valuable second to Yeats, whose ideals and ideas he fully understood and supported. His broad culture and thorough literary knowledge gave him an influence which must have been valuable to Yeats, who was almost alone in his concern for a general standard of literature (10).

Par sa poésie, il servait d'exemple de forme. Les crudités et le manque de précision par lesquels les poètes irlandais péchaient, trouvaient dans les vers travaillés de Johnson leur reproche et leur guide. L'ascétisme de ses vers corrigeait leur exubérance, leur émotion non contrôlée. La tradition classique dans le moindre morceau de Johnson était d'une influence salutaire.

Au courant de mysticisme nourrissant ce développement, Johnson apportait sa foi de catholique. Yeats et George Russell (« A. E. ») favorisaient une sorte de théosophie indéfinie et bien qu'ils n'aient pu accepter la religion dogmatique de Johnson, leurs tendances mystiques étaient raffermies par les siennes. Par son catholicisme, Johnson touchait encore au cœur l'élément nombreux des Irlandais catholiques. Il savait interpréter pour les autres les rêves et les légendes de l'ancienne Irlande catholique. Il importait beaucoup que les protagonistes du mouvement eussent parmi eux un catholique respecté par sa sincérité et son érudition théologique.

Nous avons vu que l'intérêt porté par Johnson à la cause irlandaise débuta dans la politique, et que, peu à peu, cet intérêt céda à la conception plus poétique de la destinée de l'Irlande. La petitesse de cette politique querelleuse le dégoûtait, mais il conservait toujours la vision de la noblesse de la lutte dans son ensemble. C'est-à-dire qu'il cut colorer la politique actuelle en la rapportant poétiquement au passé historique. Ainsi il pouvait exprimer en beaux vers des idées politiques, comme dans son long poème *Ireland*, 1894, où les courants historique, politique et religieux se mêlaient. Tandis que les

(10) Ernest Boyd, *Ireland's Literary Renaissance*, 1916, p. 193.

chicanes de l'heure actuelle l'offusquaient, il se réfugiait dans une sorte d'adoration pour une Irlande idéale :

Faithful and true is she,
The mother of us all :
Faithful and true I may we
Fail her not, though we fall (11).

« But Ireland is Ireland always : the Dark Rosaleen of the
« holy, delicate, white hands », whatever the blaring politi-
cians may do or say » (12).

Aux efforts faits pour ressusciter l'Erse, la langue native de l'Irlande, Johnson prêtait sa sympathie. Il se lamentait toujours de n'en rien savoir lui-même. Au troisième *Oireachtas*, festival linguistique, il institua un prix pour le meilleur essai en ersé sur l'exemple donné par les Gallois en matière de renouveau de la langue régionale.

En 1899, Yeats fonda le *Irish Literary Theatre* et au mois de mai de cette année, on donna à Dublin les premières représentations de *Countess Cathleen*. Johnson n'aida pas, que nous sachions, à la formation de ce théâtre. Le drame n'était guère dans son genre, et à cette époque sa santé déclinait rapidement. Mais, pour *Countess Cathleen* il écrivit un prologue qui fut prononcé à chaque représentation de la pièce. Dans *Beltaine*, organe du théâtre, il en donna une courte description. Cet aspect dramatique du mouvement, destiné à un avenir si important, devait se développer sans la collaboration de Johnson pendant les trois ans qui lui restaient à vivre.

Par tous ces moyens, donc, Johnson servit cette cause si aimée. C'est par ses articles critiques, pourtant, qu'il y était pratiquement le plus utile. Aucune de ses critiques n'a été conservée dans un livre, mais on pourrait en remplir tout un volume. Il donnait des comptes rendus de tous les livres de Yeats, du Docteur Hyde, et des poètes irlandais comme Dora Sigerson, Mrs. Hinkson et Canon O'Hanlon. Grâce à lui, les efforts du mouvement étaient décrits par une main favorable et bien vue des revues importantes de Londres. C'était

(11) *Parnell*, 1893.

(12) Lettre du 30 mars 1898, publiée dans le *Criterion*, avril 1925.

son rôle d'interpréter devant le public anglais le génie irlandais, et, en même temps de donner aux écrivains eux-mêmes des suggestions perspicaces et utiles.

On pourrait dire que, pendant les premières années du mouvement, Johnson assumait le rôle de propagandiste. Un homme de lettres aussi averti que (Sir) Edmund Gosse le remercia de lui avoir révélé les beautés de Yeats, et ceci, en 1893, au vrai début du renouveau (13).

Ecrivain à Johnson en 1895, le critique Davray s'avoua redevable à l'étude de Johnson sur les poèmes de Yeats. Il dit :

Le prochain numéro de l'Ermitage contiendra un assez long article sur le « *most egregious poet* » : Yeats, pour lequel je me suis servi amplement de votre ancien article de l'*Academy*, en ce qui concerne *The Countess Cathleen and other Lyrics*. Votre article est si merveilleux qu'on ne pouvait rien dire que vous n'ayez dit et en maint endroit il fallait répéter (14).

L'article mentionné montre bien le caractère de la critique irlandaise de Johnson. Il comparait toujours les écrits de ses confrères à ceux des classiques de la tradition anglaise et européenne. C'est le provincialisme qu'il cherche sans cesse à combattre.

The distinction of Mr. Yeats, as an Irish poet, is his ability to write Celtic poetry, with all the Celtic notes of style and imagination, in a classical manner (15).

C'est bien là son attitude devant la littérature irlandaise : elle devait non pas se conformer aux modèles européens, mais s'inspirer des mêmes soins de forme, de la même dignité de pensée.

Il reconnaissait le danger qui existe pour l'art dans l'expression d'un nationalisme si intense. L'expression de ce patriotisme est un sujet légitime mais on ne fonde ni une littérature ni une culture natio-

(13) Lettre inédite de (Sir) Edmund Gosse à Johnson, 9 novembre 1893.

(14) Lettre inédite de H.-D. Davray, 12 juillet 1895.

(15) *Academy*, 1^{er} octobre 1892.

nale seulement sur des cris de bataille. Les poètes comme Mangan, Allingham et Ferguson ont chanté admirablement ces sentiments nationalistes. C'était le devoir des poètes modernes d'accepter avec gratitude ce qu'avaient fait ces prédécesseurs, mais le temps des imitations était passé. Des intérêts plus larges, plus universels devaient captiver l'imagination poétique. Dans sa conférence sur *Poetry and Patriotism*, Johnson adressa ce conseil plutôt aux lecteurs et aux critiques irlandais ; dans ses articles de revue, il s'occupait plus directement des poètes eux-mêmes. Deux citations feront ressortir plus nettement son point de vue :

The Irish, though still by natural endowment, a richly intellectual race, are sorely lacking in the discipline of culture ; and the fault is mainly that of the existing schemes and systems of Irish education ; ...Irish poets do Ireland no disservice in using English if they contrive to make the tongue of the « Saxon » convey something of the joyous or the mournful beauty that is in the indomitable heart of Ireland (16).

There is passion in Irish poetry, there is laughter and lamentation, there is a wide range of human interest ; but there is a dearth of that majesty and solemnity which, in their supreme forms, we associate with the « crested and prevailing names » of Dante and Milton, of Aeschylus and Virgil. After all, it is the duty of poetry not only to imagine, but to think (17).

Un travail d'organisation, un encouragement constant à Yeats, des poèmes passionnés et surtout les conseils d'un critique cultivé et érudit : telle est la contribution de Lionel Johnson à la renaissance littéraire irlandaise. En revanche, on peut se demander ce qu'il y trouva. Sa vie et son œuvre ont-elles été enrichies par cette participation que l'on a parfois considérée comme peu naturelle chez Johnson, et comme une sorte de pose artistique ? On regrette qu'il semble toujours nécessaire de défendre les jeunes des « Nineties » contre

(16) *Academy*, 11 mai 1900.

(17) *Academy*, 17 janvier 1901.

l'accusation de prendre les attitudes artificielles. C'est là un point de vue peu critique. Nous avons vu par quels liens, si faibles qu'ils fussent, Johnson était attaché à la race celtique ; dans le domaine artistique, il importe peu. Son amour pour l'Irlande, incontestablement sincère, était un véritable enthousiasme d'artiste. Et tout son art en profite. Beaucoup de ses meilleurs poèmes y ont leur source. N'ayant que peu d'impulsion en lui-même, il avait toujours besoin d'une inspiration venant du dehors. L'Irlande s'alliait avec le catholicisme pour lui donner cette inspiration.

Sa vie, aussi bien que son art, tira profit de cette préoccupation celtique. Sans cette dévotion, sa tendance au pédantisme auraient été accentuée. Froid, introspectif, renfermé, il trouvait dans son enthousiasme pour l'Irlande un intérêt plus large et plus humain. Si sa religion choisie avait une tendance à le borner un peu — et il y a des critiques qui suggèrent que le catholicisme anglais, développé sous le cardinal Manning dans un sens très ultramontain sépare ses adhérents de la tradition nationale de trois siècles — il retrouvait amplement dans la tradition immémoriale d'une Irlande catholique ce qu'il aurait pu y perdre.

CHAPITRE VII

LES DERNIERES ANNEES

I. Ses demeures et sa vie à Londres ; II. L'alcoolisme ; III. Le tarissement graduel de son activité littéraire ; IV. Sa mort.

I

En automne 1895, Johnson quitta Fitzroy Street où il demeurait depuis son arrivée à Londres en 1890. Tous ses amis de la *Fitzroy Street Society of Artists* étaient partis avant lui ; mais dans cette maison où les repas étaient pris en commun, où le service était effectué par deux domestiques et tous les frais partagés entre les membres, il faisait partie d'un ménage assez bien réglé. Il existe une légende selon laquelle on le renvoya de ce logement de peur qu'il n'incendiât la maison au cours d'une de ces longues veilles. En octobre 1895, il loua un appartement dans Gray's Inn Court, Gray's Inn, donnant sur les jardins. C'est une demeure romantique qui provoque mille réminiscences du passé, une petite île de tranquillité dans le grand flot bruyant du Londres central.

These be the gardens loved by Lamb,
Here lodged my mighty namesake Sam,
And here the venal Verulam.

Ainsi rêvait-il en vers burlesques et, dans ce cadre charmant, ses songes, toujours peuplés des figures du passé, se multiplièrent.

A Fitzroy Street, Johnson était tenu de vivre en commun avec

d'autres personnes et de se soumettre plus ou moins à une discipline. A Gray's Inn, il se trouvait seul et le changement l'encouragea à vivre de plus en plus en reclus. Ses habitudes, toujours solitaires et tant soit peu bizarres, s'accroissaient. Rarement on le voyait avant l'heure du dîner, et quand il sortait le matin, c'était pour aller à la messe. Sa fidélité aux devoirs de la religion demeurait dans sa vie le seul élément d'ordre.

Au printemps de 1899, il déménagea pour une raison inconnue et il prit un appartement dans New Square, Lincoln's Inn, appartenant aussi aux écoles de droit. Deux ans après, en avril 1901, il s'installa dans Clifford's Inn, où il resta jusqu'à sa mort en 1902. A chaque déménagement, il fallait transporter la bibliothèque qui, à sa mort, contenait cinq mille volumes.

Vers la fin de sa vie, il cessa presque toute relation avec sa famille. Ses deux frères étaient devenus presque des étrangers pour lui, et toujours occupés de leurs régiments, souvent aux colonies, ne le voyaient jamais. Son père était mort en 1891, mais jusqu'au bout, sa mère continua la pension dont il vivait. A sa mort, sa fortune personnelle atteignait neuf mille livres. Au sommet de sa carrière, il est bien possible que Johnson eût pu vivre de son journalisme : pendant les trois ou quatre dernières années, ses articles y auraient à peine suffi. Ce n'est pas que sa famille l'ait renié : au contraire, on faisait des efforts pour entrer en relations avec lui dans ces dernières années, mais Johnson s'était toujours senti peu en sympathie avec les siens, et vers la fin, il se cachait de tout le monde et ne répondait plus aux lettres.

Les amis qu'il s'était attirés en grand nombre, s'éloignaient peu à peu, les uns offusqués par son ivrognerie, les autres de peur que leur compagnie ne l'encourageât à boire. Ainsi ses jours s'écoulaient de plus en plus dans la solitude.

II

Quoiqu'une enquête psychopathique détaillée soit aussi pénible qu'inutile, il y a lieu cependant de préciser certains faits de la dipso-manie de Johnson et d'en expliquer la nature. Au commencement, si l'on en croit des témoignages imprécis, il ne buvait que pour s'endormir. Malheureusement l'insomnie devint chronique, aggravée par ses lectures nocturnes. D'autres causes physiques sans doute l'y encourageaient. Il faut toujours tenir compte du rôle de sa santé dans cette question. Ses lettres mentionnent souvent des maladies. En 1891, il se plaint à Galton d'un mal que son médecin n'était pas à même de diagnostiquer. On parlait d'une maladie de l'épine dorsale. Plusieurs autres lettres à différentes époques donnent la même impression.

A Londres, la vie des clubs et des cafés l'attirait et c'est alors qu'il commença à boire par plaisir. Quand il se trouvait en compagnie de gens comme Ernest Dowson il buvait par esprit de camaraderie. Plus tard, quand ses meilleurs amis, Yeats et Victor Plarr, refusèrent de rester en sa compagnie lorsqu'il s'enivrait, il devint buveur solitaire.

Longtemps, néanmoins, même ses amis intimes ne doutèrent pas de sa ferme volonté. Son air d'autorité, son assurance faisaient croire à tous ceux qui écoutaient sa conversation érudite qu'il lui était impossible de trop boire. On pensait qu'il pourrait exercer sur sa vie un contrôle pareil à celui qu'il imposait à son esprit. Il donnait l'impression qu'il pourrait renoncer à volonté à la boisson. Mais ses poèmes révèlent les progrès d'une lutte intérieure : en 1893, il sut écrire *The Dark Angel* dans lequel il se rend compte de la véhémence de sa passion, mais à ce stade il l'envisage comme une épreuve imposée par Dieu et contre laquelle il s'arme :

Dark Angel, with thine aching lust
To rid the world of penitence :
Malicious Angel, who still dost
My soul such subtle violence !
.....

Through thee, the gracious Muses turn
To Furies, O mine Enemy !
And all the things of beauty burn
With flames of evil ecstasy.

I fight thee, in the Holy Name !
Yet what thou dost, is what God saith :
Tempter ! should I escape thy flame,
Thou wilt have helped my soul from Death.

Dans une strophe qui existe sur le manuscrit mais que Johnson
rejeta finalement, il répète ainsi cette pensée :

Dear and dread God, Thou sendest me
This Angel of the dark, that I
From out the dark may cry to Thee,
Fear, and adore, and love, and cry.

L'année suivante, il commence à céder. *To Passions* révèle sa
triste résignation :

Darker than death, fiercer than fire,
Hatefuller than the heart of Hell :
I know thee, O mine own desire !
I know not mine own self so well.

Passion, imperious, insolent,
Thou that destroyest me ! oh slay
Me now, or leave me to repent :
I weary of thy lingering way.

En 1895, quelques-uns de ses amis commencèrent à soupçon-
ner sa faiblesse. Yeats écrit :

Not till some time in 1895 did I think he could ever
drink too much for his sobriety — though what he drank
would certainly be too much for most of the men whom I
knew — I no more doubted his self-control, though we were
very intimate friends, than I doubted his memories of Cardinal
Newman. The discovery that he did was a great shock to
me, and, I think, altered my general view of the world (1).

(1) W. B. Yeats, *Op. cit.*, p. 379.

La crise se produisit en 1896. On essaya de lui persuader de renoncer à sa liberté pour entrer dans une clinique. Il refusa. Le mal lui était devenu trop cher, et en même temps, lui faisait honte. Après 1894, il n'y fit allusion dans aucun poème. Les six ans qui lui restaient de vie furent une bataille continuelle, ou plutôt une série ininterrompue de défaites humiliantes. Il souffrait de remords comme nous l'apprend la notice nécrologique écrite évidemment par un ami pour l'*Academy* :

He had one great failing. We all knew it ; he best of all ; piteous were his upbraidings, his soul-chastisements, and his promises to amend. Those who looked deeper than the surface did not blame him, and they helped as far as they could (2).

Les allusions qu'on trouve dans les écrits de Yeats, aussi bien que les faits révélés par l'autopsie rendue nécessaire par les circonstances de sa mort, ne permettent pas de douter qu'après 1896, il souffrit d'une dipsomanie que l'on doit considérer non comme une faiblesse morale, mais comme une maladie. Il convient aussi de corriger les fausses impressions données à cet égard par des écrivains qui, sincères et loyaux, mais mal renseignés, ont voulu croire soit à une infirmité passagère, soit à son innocence entière (3). De nos jours, des critiques ont repris ces erreurs (4). « On doit des égards aux vivants ; aux morts, on ne doit que la vérité. »

(2) *Academy*, 11 oct. 1902.

(3) Voir : L. I. Guiney, *Of Lionel Johnson*, *The Month*, oct. 1902, reproduit dans l'*Atlantic Monthly*, déc. 1902 et dans *Some Poems of Lionel Johnson*, 1912 ; K. T. Hinkson, *Memories*, p. 124 ; R. Le Gallienne, *The Romantic Nineties*, p. 143.

(4) Voir : G. N. Shuster, *The Catholic Spirit in Modern English Literature*, p. 179.

III

La carrière littéraire de Lionel Johnson fut des plus brèves. Ses poèmes de valeur datent de 1887 à 1897 ; sa critique, commencée de façon décisive en 1890 continue en diminuant jusqu'à 1902 ; soit une période d'activité de quinze ans au plus. Entre ces limites, la qualité et la quantité de son œuvre varient beaucoup.

Prenons ses poèmes. Si on les considère quantitativement, et en acceptant les dates que Johnson leur a si scrupuleusement données, on trouve que le sommet de sa production est atteint en 1889 alors qu'il était encore à Oxford. Pendant les trois années suivantes il fut si occupé à s'établir comme journaliste et à écrire *The Art of Thomas Hardy*, que le nombre de ses poèmes diminua sensiblement. En 1893 et 1894, le compte augmenta mais sans atteindre jamais le niveau de 1889. Après 1894, influencée sans doute par sa maladie, sa création poétique tombe brusquement, et dès 1897, date du second recueil, il n'écrit jamais plus de trois ou quatre petits poèmes par an. Il est plus ou moins vrai que leur qualité suit la même courbe, mais, l'un des deux envoyés aux revues la semaine même de sa mort, *Paradise Lost*, lamentation pour l'Irlande, vaut par son exquise simplicité, les meilleurs de ses poèmes irlandais :

There is sorrow on the sea :
For the land of my delight,
Of my love, is lost to me.
I am lonely day and night,
With my sorrow on the sea.

D'autre part, le second de ces deux derniers morceaux, intitulé *Walter Pater*, bien qu'il contienne de belles phrases, n'est guère réussi dans l'ensemble.

Un affaiblissement plus graduel se manifeste dans son œuvre critique. En 1891, il publia au moins soixante articles dans les revues. L'année suivante, où il s'occupait de son *Hardy*, le nombre diminua, et il ne regagna jamais le niveau d'activité de cette première année.

Les rédacteurs accueillirent très chaleureusement son travail jusqu'à la fin, mais ils trouvaient de plus en plus difficile d'obtenir à temps leur copie. Sa correspondance comprend de nombreuses lettres des rédacteurs demandant des comptes rendus bien en retard. La première demande de ce genre date de janvier 1895 ; elle émane du rédacteur en chef du *Daily Chronicle* : « Vous avez », dit-il « de nombreux volumes à traiter et vous ne répondez pas à nos demandes répétées. Nous sommes enchantés de votre travail, mais nous serons dans l'obligation de nous en passer s'il vous est impossible de le fournir à temps ». Plus tard dans l'année, une lettre de H. W. Massingham, collaborateur du même journal, prend un ton identique ; « Vous avez dix-sept volumes dont nous attendons depuis longtemps les comptes rendus. Je vous prie de les rendre ». En 1898, une lettre encore fait allusion à la « difficulté usuelle ». H. W. Nevins, rédacteur du *Daily Chronicle* pendant les dernières années de la vie de Johnson le décrit comme le critique le plus distingué du temps, et raconte qu'il avait coutume d'envoyer un messenger chez Johnson avec instruction d'attendre sur le palier jusqu'à ce que l'article demandé fut mis entre ses mains (5).

Mais il continue d'une façon irrégulière à publier des articles. Même en 1901, il y en a dix que l'on peut identifier comme étant de sa main. Pendant les derniers mois cependant, en raison du stade avancé de sa maladie, il n'écrivit presque rien ; on ne peut trouver que deux articles en 1902. Une lettre adressée au rédacteur de l'*Academy* quelques jours avant sa mort semble indiquer un retour de ses forces :

You wrote to me, some time, I think, in the last century, and I hadn't the grace to answer. But I was in the middle of a serious illness, which lasted more than a year, during the whole of which time I was not in the open air for even five minutes, and hopelessly crippled in hands and feet. After that long spell of enforced idleness, I feel greedy for work (6).

(5) *Nation*, 16 déc. 1911.

(6) Cette lettre paraît dans l'*Academy*, 11 oct 1902, dans la notice nécrologique citée plus haut.

Le fait que l'on s'empressait de publier ces derniers articles indique que la qualité de sa critique ne s'était pas affaiblie. A lire ses colonnes sur Erasme, *Sweet Reasonableness*, parue le 15 mars 1902, on est frappé par la même fraîcheur d'intérêt, la même perspicacité de jugement qui le firent remarquer en 1890, nouvel arrivé d'Oxford, au seuil de sa carrière.

IV

Nous avons suffisamment insisté sur les tristes événements des derniers jours de Johnson. Il faut pourtant, faire brièvement le récit des circonstances de sa mort. Le vingt-neuf septembre 1902, il sortit le soir de son logement de Clifford's Inn, à deux pas de Fleet Street. En se rendant à la taverne du Green Dragon, il allait s'asseoir sur une chaise quand il s'écroula, sans connaissance. On l'emmena à l'hôpital de Saint Bartholomew où le médecin diagnostiqua une hémorragie cérébrale. Il mourut cinq jours plus tard, le 4 octobre, sans avoir repris conscience. Les circonstances de cet accident ayant rendu nécessaire une enquête, celle-ci eut lieu le 8 octobre. Le médecin qui avait fait l'autopsie constata que le crâne avait été fracturé par la chute, mais que c'était l'hémorragie qui avait été la cause directe de la mort. Le crâne, dit-il, était anormalement mince et fragile. On rendit le verdict : mort naturelle (7). Il est donc à remarquer que ce n'est pas l'accident mais une crise amenée par sa maladie qui fut la cause définitive de sa mort.

Pendant les jours d'inconscience à l'hôpital, Johnson reçut les visites d'un prêtre de Saint Etheldreda, et mourut muni des sacrements de l'Eglise. On l'enterra dans le cimetière de Saint Mary, Kensal Green. Dans le cortège se trouvaient quelques membres de sa famille et, sur la multitude d'amis qu'il comptait peu d'années auparavant, une petite poignée l'accompagnait.

(7) Ces détails sont tirés des rapports conservés aux archives de l'hôpital de Saint Bartholomew et du Guildhall de Londres.

CHAPITRE VIII

SA PERSONNALITE

« *The Changeling* » l'appelait-on chez les Meynell ; « *Not noticeably human* », dit Miss Guiney en le décrivant à un ami américain ; « *A wraith of a man* », ajoute C. Lewis Hind, rédacteur en chef de l'*Academy*. Au vrai, il y avait quelque chose d'étrange et de fascinant dans la nature, comme dans l'apparence de Lionel Johnson. Sa taille, petite et mince, lui donnait un air de jeunesse perpétuelle que tout le monde remarquait. On ne le considérait jamais comme un adulte — avant qu'il n'eût parlé. Au cours de ses promenades en Cornouailles, en Dorset et au pays de Galles, des aubergistes bienveillantes, pensant qu'il aurait dû être à l'école, lui conseillaient d'y revenir. A une réunion de la *National Literary Society* en 1893, lors de sa première visite en Irlande, une vieille religieuse, inquiète de l'heure tardive, voulut qu'il allât se coucher. Elle refusa de croire à ses vingt-six ans. Yeats lui-même constate que Johnson ne s'était pas développé physiquement après sa quinzième année, ce qui n'est pas vérifiable parce que personne d'autre n'en fait mention, et il y a des indications contraires.

Les lignes fortes mais délicates de sa tête que Yeats compare à celle d'une certaine statue d'athlète grec reflétaient la netteté de son intelligence. Ses yeux bruns, enfoncés et sans sommeil avaient un regard franc et un peu arrogant. Trois portraits existent de lui : le meilleur, fait à Winchester en 1885, montre bien la finesse de ses traits et la fierté de son regard ; un autre de 1889, pris pour la *New College Essay Society* dont il était président, trahit une certaine féminité, une gentillesse fragile : le dernier qui date probablement de

1891, et qui a été reproduit seulement par Thomas Wright dans sa vie de Walter Pater, donne l'impression d'un homme instable et vacillant, ce qui ne s'accorde pas du tout avec les descriptions de ses amis. La modestie de Johnson ne permit pas qu'aucune de ces photographies fût publiée de son vivant. Quand (Sir) William Rothenstein lui proposa de faire une esquisse comme frontispice à ses *Poems* (1895), il fit la sourde oreille. « Attendez », dit-il, « que je sois lauréat » (1). Ce ne fut pas la seule occasion : à Miss Guiney qui voulait faire paraître dans une revue américaine un article sur ses poèmes, il refusa un portrait.

Comme sa physionomie, ses vêtements étaient en harmonie avec son esprit. Habillé toujours avec la correction la plus étudiée, et coiffé d'un haut-de-forme, il disait à Yeats et à Arthur Symonds, quelque peu recherchés dans leur mise : « *One should be perfectly unnoticeable* ». La tradition aristocratique et militaire de sa famille, aussi bien que son éducation de « public-school » lui avaient donné dans la vie comme dans la littérature, l'amour de ce qui était accepté et conseillé par le bon goût.

Toutes ses manières et tout son maintien étaient remplis du même soin. Personne ne le décrit sans signaler sa courtoisie parfaite. La brusquerie et l'irritabilité étaient bannies de sa vie. On ne l'a jamais vu en colère ou boudeur. Lord Alfred Douglas l'appelle « le meilleur esprit et le cœur le plus bienveillant d'Oxford » (2). Bien qu'il suivît Pater en voulant donner à l'observation de tous les détails de la vie l'importance d'un rite, cette gentillesse de Johnson venait d'une vraie bonté de cœur. Ce n'était pas une pose, et elle s'appliquait également à tous. Quand Victor Plarr rechercha après la mort de Johnson, sa femme de ménage pour avoir quelques renseignements, elle parla en pleurant de sa générosité et de ses manières parfaites (3).

Mais, au premier abord, il paraissait froid. Une fois brisée, cette

(1) Sir W. Rothenstein : *Men and Memories*, vol. I, 1931, p. 137.

(2) Lord A. Douglas : *Oscar Wilde and Myself*, 1914, p. 29.

(3) Victor Plarr : *Ernest Dowson*, p. 122.

barrière de réserve révélait un cœur affectueux. L'hérédité et l'éducation qui s'étaient unies dans la grâce de ses manières étaient aussi la cause de cette froideur et de cette réserve. On le sent dans ses lettres d'écolier, et il est bien probable que cette impossibilité à montrer une affection ressentie explique en parti le peu de sympathie existant entre lui et sa famille. Il est aussi probable que cette retenue l'empêchait d'atteindre dans ses vers une spontanéité lyrique. D'autre part, il est vrai qu'il ne considérait pas la poésie comme un moyen d'expression de sentiments trop personnels.

Some players upon plaintive strings
Publish their wistfulness abroad :
I have not spoken of these things,
Save to one man, and unto God (4).

Dans plusieurs poèmes pourtant il célèbre ses amitiés. Il se montre pathétiquement reconnaissant envers ses amis. Il est triste de penser que ce cœur si avide d'affection était destiné à des années de solitude quand la nature de sa maladie écarta ses plus chers amis. Dans le poème *A Friend*, il parle ainsi d'un ami inconnu :

His presence wins me to repose :
When he is with me I forget
All heaviness : and when he goes,
The comfort of the sun is set.

A Austin Ferrand, un acteur de ses amis, mort plus tard pendant la guerre Sud-Africaine, il adresse ces vers inédits :

Your own and other lives you live :
I have one only life, my own.
To me, my Fates less kindly give
The music of a monotone.

Yet sometimes, for an happy space,
Pitying my loneliness they send,
To give my days a golden grace,
The goodliest of their gifts, a friend.

(4) *The Precept of Silence*, 1893.

Nous avons déjà signalé les dédicaces de la plupart des poèmes de Johnson. En partie, ce geste était une imitation de l'usage ancien, mais plus que cela, c'était une expression d'amour et d'admiration pour ses amis (5). D'ordinaire, ces dédicaces n'indiquaient pas de rapport entre la personne ainsi honorée et le sujet du poème. Dans bien des cas, le poème avait été écrit plusieurs années avant qu'il ne fit la connaissance de la personne.

Envers tous ces amis, il faisait preuve d'une touchante loyauté qu'on voit bien dans ses relations avec Lord Alfred Douglas, dont il avait fait la connaissance à Winchester. A Oxford, leur amitié s'approfondit et Johnson, après avoir quitté l'université, contribua au périodique de Douglas, *The Spirit Lamp*. Le fait qu'un bruit courait sur le ton moral de cette revue ne le détourna point. Par un paradoxe assez étrange, ce fut Johnson qui amena Douglas chez Wilde et le lui présenta. Plus tard, il devait écrire sur cette nouvelle amitié un de ses poèmes les plus poignants, le sonnet, *The Destroyer of a Soul* ; mais son affection pour Douglas ne s'amointrit pas, et, en 1899, quand ce dernier publia anonymement *The City of the Soul*, il demanda au rédacteur de *The Outlook*, la permission d'en faire le compte rendu (6).

Malgré les richesses d'amitié dont il jouissait, il faut croire que la vraie vie de Johnson se passait dans un monde de rêve intérieur. Vers la fin de ses jours, ceci devint de plus en plus vrai. Une grande foi dans la culture lui faisait penser que tout ce qui comptait dans la vie se trouvait dans les livres. C'était le passé glorieux qui l'attirait vers l'Irlande et le catholicisme ; de même, l'appel de la littérature le pressait de mener une vie artificielle à l'écart du monde de l'actua-

(5) D'autres poètes de l'époque suivirent cet usage. L'éditeur des poèmes d'Ernest Dowson prétend que cet auteur voulut imiter ainsi Verlaine. (Voir : *The Poetical Works of Ernest Christopher Dowson*, Desmond Flower, 1934, p. 243.) Johnson, qui ne partageait pas trop l'admiration de son ami pour le poète français, a été probablement influencé par d'autres raisons.

(6) *A Great Unknown*, *The Outlook*, 3 juin 1899.

lité. Le choix de ses logements révèle cette tendance. Les *Inns of Court* qu'il habita l'un après l'autre respiraient un air d'antiquité vénérable. Dans une lettre à Miss Guiney, il trahit ses sentiments.

Do you know this old-world home of mine, with its exquisite gardens, its rookery, its memories of a thousand choice inhabitants ? It is Oxford in London to me : cloistral, and academic, and leisurely, and stately : the noise of the streets comes softened through its great courts and walks (7).

Parmi ses meilleurs articles, on trouve quelques fantaisies dans lesquelles l'auteur se livre à des rêves littéraires, aux délices de sa communion avec les choses d'antan. Citons : *White Nights*, *Octavius Pulleyn*, *Tobacco Clouds*, *Voluntary Paupers* et *Friends that Fail Not* (8).

The glowing of my companionable fire upon the backs of my companionable books ; and then the familiar difficulty of choice ! Compassed about with old friends whose virtues and vices I know better than my own, I will be loyal to loves that are not of yesterday... Our reverence is a religion : genius, like love and beauty, is a pledge of divinity and the everlasting ; a light perfected lyric lures us heavenward ; and from of old come the proudest and the clearest voices. The voices of the day must wait for their consecrate authority and confirmed applause till Time, the just, shall please. Take me with you, Ancients of Art, the crowned, the sceptred, whose voices this night chaunt a *gloria in excelsis*, flooding the soul with a passion of joy and awe (9).

Sa bibliothèque était son refuge, et dans les heures de douleur et d'inactivité, sa consolation. Elle comportait plus de cinq mille volumes dont quelques-uns de grande valeur. Le catalogue de la vente de ces livres après sa mort nous apprend que Johnson avait

(7) Lettre inédite, 1^{er} mai 1896.

(8) Voir la bibliographie. Trois de ces morceaux ont été reproduits dans *Post Liminium*.

(9) *Friends that Fail Not*, *Academy*, 8 déc. 1900 ; *Post Liminium*, p. 209.

un instinct de bibliophile : il possédait entre autres livres rares, la première édition du *Hudibras* de Butler, 1663 ; un *Sannazarius* dans l'édition d'Aldus de 1570 ; un *Aeneas Silvius*, imprimé à Nuremberg en 1485 ; une édition vénitienne de Cicéron de 1483 ; un exemplaire de Spenser, *View of the State of Ireland*, publié à Dublin en 1633.

De cet intérêt pour le passé résultaient une certaine étroitesse de jugement et un froid détachement devant la vie. Ce détachement lui était très utile dans sa critique ; il voyait tout dans son rapport avec le passé qui lui servait de base et de critérium. Il est vrai pourtant, qu'exception faite des choses littéraires, le monde actuel l'intéressait fort peu. Les questions politiques et sociales ne parvenaient pas au monde qu'il s'était créé. Dans ses œuvres on chercherait en vain des allusions aux causes brûlantes qui émouvaient les Henley, les Shaw, les Morris, les Kipling. Pour le grand jubilé de la reine Victoria en 1897, par exemple, il écrivit un article saillant sur *Victorian Literature* (10), mais ses pensées sur l'occasion elle-même, il les exprime ainsi :

Of the British Jubilee, I will but say, that it was British, and highly distasteful to an Irishman, who loves his country ; to a recluse, who loves solitude and silence ; to a poeticule, who loves a decent beauty, not the art of vestrymen and upholsterers (11).

Un trait plus humain de sa personnalité était sa vive appréciation de l'ambiance des lieux. Le génie de Winchester, d'Oxford et de Londres se réincarnent dans ses poèmes ; l'étrange charme du paysage des romans de Thomas Hardy illumine les pages de *The Art of Thomas Hardy*. Dans ses phrases descriptives il rivalise avec le romancier. Johnson trouvait une grande joie dans la contemplation de ces endroits et le charme de la nature ou de l'architecture était toujours rehaussé par le sentiment de leur antiquité. Et c'étaient de larges intérêts de cette sorte qui remédiaient à l'étroitesse de son caractère.

(10) *Daily Chronicle*, 7 juin 1897.

(11) Lettre inédite à Miss Guiney, 8 juillet 1897.

Il n'était jamais allé sur le continent. Hubert Crackanthorpe et George Santayana l'invitèrent en Espagne, Dowson en Bretagne, M. Davray à Paris. Mais quand il quittait l'Angleterre, c'était pour se rendre en Irlande. Il avait une bonne connaissance des littératures européennes, particulièrement de la littérature française. On s'étonne dans ses pages du nombre d'allusions aux écrivains français. Mais, comme Pater, il n'était pas du tout linguiste et ne parlait que l'anglais.

Par tempérament, et peut-être, mais pas certainement, à cause de son physique, il ne comprenait rien aux femmes. Il ne se maria pas, et il semble certain qu'il n'eût jamais d'affaire de cœur. Deux ou trois petits poèmes ont l'amour comme sujet, mais il ne nous en disent rien. C'est un amour traité comme sujet intellectuel, pas comme expérience personnelle. Envers les quelques femmes de sa connaissance, son attitude était des plus correctes, respectueuse et gentille, en un mot, semblable à celle de Walter Pater.

Dans les questions éthiques Johnson soutint d'abord un point de vue strictement amoral, qu'il modifia plus tard pour le mettre plus en rapport avec ses principes catholiques. Le sonnet à Oscar Wilde mentionné plus haut éclaire assez bien, par exemple, son attitude devant les perversions sexuelles. Moralement on ne peut lui reprocher que son funeste penchant à l'alcoolisme. C'est cette faiblesse seule qui semble le classer parmi ceux que les enseignements de Walter Pater auraient égarés selon l'opinion des critiques qui trouvaient dans la « décadence » littéraire du siècle finissant des indices de corruption personnelle. S'il est possible que Pater ait vraiment égaré quelques esprits, il enseigna plutôt à Lionel Johnson une méthode de critique, lui donna le goût des choses de l'art et une vision de la vie qu'il considérait comme un don précieux et qu'il faut mener dans un esprit d'artiste. Et ce dernier précepte il l'a suivi de son mieux, sauf en ce qui concerne sa lamentable habitude.

C'est donc une personnalité séduisante et d'un charme un peu insaisissable que nous étudions. La complexité de son esprit est en étrange contraste avec la naïve simplicité d'un cœur affectueux qui se cache sous des dehors pleins de réserve.

DEUXIEME PARTIE

L'ŒUVRE

CHAPITRE PREMIER

« THE ART OF THOMAS HARDY », 1894

I. La composition ; II. Les principes critiques de Johnson ; III. La valeur de son étude ; IV. Les défauts de jeunesse ; V. L'accueil des critiques, lors de la publication et après.

I

Dans la partie biographique nous avons signalé quelques faits relatifs à la préparation et à la publication tardive de *The Art of Thomas Hardy*. Rappelons ici que, publié à l'automne de 1894, le livre a été écrit plus de deux ans plus tôt, quand l'auteur avait vingt-cinq ans, et que l'initiative en revient à l'éditeur John Lane. Ce n'est donc pas l'offrande d'un disciple, l'hommage d'un jeune à un auteur admiré : ce qui serait plus vrai des études sur Browning d'Arthur Symonds, ou de Richard Le Gallienne sur Meredith. *The Art of Thomas Hardy* est un effort conscient de critique. Tout en admi-

rant l'art de Hardy romancier, Johnson ne partage ni ses préventions ni sa philosophie. Ainsi il aborde sa tâche d'un point de vue forcément plus détaché et plus libre.

Dans l'ensemble de l'œuvre de Johnson, ce livre tient une place unique, car c'est le seul volume de critique qu'il ait publié. Il contient, par exemple, un exposé précis mais complet de ses principes critiques que l'on ne trouvera pas ailleurs dans ses articles ; et sa construction soignée nous permet de voir plus clairement les qualités du style.

Le livre est en vérité une suite de six essais, dont chacun traite d'un seul aspect de l'œuvre de Hardy. Il les appelle : *Critical Preliminaries*, *Design and Composition*, *Wessex*, *Country Folk*, *Characters of Men and Women*, et *Sincerity in Art*. Dans un aimable avant-propos l'auteur s'excuse d'aborder l'étude d'un auteur contemporain, encore vivant. En Angleterre, et plus particulièrement à son époque, ce n'était guère l'usage : on préférerait attendre le jugement du temps. Se basant sur les définitions de la critique exposées par Samuel Johnson, le jeune Lionel explique ses raisons d'écrire. Son objet n'est pas de faire une enquête personnelle sur la vie de l'auteur ; il a horreur de telles études, et on remarquera que les six essais ne contiennent pas une seule allusion de ce genre. Il se montre même discret quant à l'élément personnel dans l'œuvre de Hardy, attitude peut-être un peu trop scrupuleuse.

Into the private history of Mr. Hardy's art, I have no right to enquire : but I enjoy the right to praise its works, for truth, and strength, and beauty (1).

On publie, dit-il, les comptes rendus de tous les livres d'un écrivain connu, et loin d'être éphémères, ces articles restent à tout jamais *littera scripta*, pouvant être consultés et cités : pourquoi donc ne pas tolérer des études plus étendues et mieux réfléchies ? Hardy a déjà publié quinze volumes. C'est bien assez pour mettre en lumière

(1) *The Art of Thomas Hardy*, p. 128. Toutes nos citations de ce livre sont tirées de la première édition, 1894.

sa manière et les caractéristiques de son art, satis toutefois tenter de déterminer sa place définitive dans la littérature. Nous apprécions bien ce qu'ont écrit les critiques du passé sur leurs contemporains :

For we look back with eagerness upon memories of the *Mermaid Tavern* and of the *Apollo Room*, of *Will's* and *Button's* and of *The Club* : we are grateful to Drummond of Hawthornden, to Boswell, and to Spence : and this, because we love to know how the great, or the little, writers of those days were esteemed by the great, or the little, critics. Criticism of living writers need not be presumptuous, nor impertinent ; let the critic feel but the reverence of a novice in the tribes of Ben, of Dryden, of Addison, of Pope, of Johnson ; he may take heart of grace, and speak his mind upon the seeming masters of his own day... I have but brought to these essays the best of my thought and of my knowledge : remembering, how it is held, upon all hands, a difficult and a delicate thing, to write about the works of a living writer (2).

Sa méthode est de traiter chacun des six essais comme un sujet complet ; l'unité du volume réside dans leur commun rapport avec les romans de Hardy. Il n'y a pas de lien entre les chapitres mais leur ordre logique écarte l'impression de décousu. La limitation imposée par le titre est aussi à remarquer. Il se prépare à ce travail par une étude approfondie des quinze volumes et par des méditations prolongées. Avant d'écrire le chapitre sur le *Wessex*, il passe un mois à vagabonder dans un pays déjà familier, non pas à la recherche de la couleur locale, mais pour compléter son impression sur l'importance de cette région dans l'œuvre du romancier. Il cite avec approbation la parole de Saint Thomas à Kempis : *qui multum peregrinantur raro sanctificantur* et il l'amplifie ainsi :

Our modern journeys to the shrine of « local colour », the wide world through, result in little fine art : they allow no leisure for patient meditation upon the nature of the men and things selected, nor for confident familiarity with them.

(2) *Ibid.*, préface, p. viii.

But that art, which meditates at home, and whose longest travels are of the mind, is the conquering art (3).

Victor Plarr, qui demeurait 21, Fitzroy Street, pendant la composition du *Hardy*, nous a laissé des souvenirs sur la méthode de Johnson : on ne le trouvait jamais à sa table de travail ; quand écrivait-il ? c'était un mystère, mais de temps à autre il apparaissait, le manuscrit d'un chapitre à la main, prêt à le discuter avec les intimes de la maison (4). Il modifiait peu ce qu'il avait écrit, mais il réfléchissait longuement avant de coucher ses pensées sur le papier.

Ces préliminaires posés, considérons les principes de critique qui nourrissent et guident ses réflexions.

II

It is the office of good literature, the distinction of classical literature, to give form in every age to the age's human mind... literature must always have a supreme care for those original elements of human passion, and of human sentiment, which knowledge trains, and experience educates, without changing their essential quality. Life, in contact with the passions and with the emotions of men, and so provoking their minds to expression, is the occasion, the origin of literature (5).

Telle est l'opinion de Johnson sur la littérature : c'est l'expression des humanités ; elle possède dans ses formes les plus vraies et les plus hautes, comme dit Pater, les qualités de « *mind and soul* ». Les échos de l'essai sur le *Style* de Pater se font entendre.

It is on the quality of the matter it informs or controls, its compass, its variety, its alliance to great ends, or the depth

(3) *Ibid.*, p. 91.

(4) *The Art of Lionel Johnson*, *Poetry Review*, juin 1912.

(5) *The Art of Thomas Hardy*, p. 1.

of the note of revolt, or the largeness of hope in it, that the greatness of literary art depends (6).

Toute la critique de Johnson se base sur cette vaste et noble conception de la littérature : les productions modernes ne peuvent être ni comprises, ni évaluées que contre le fond de la haute tradition littéraire. D'emblée, il se déclare donc traditionaliste. Non qu'il ait des préjugés réactionnaires contre toute innovation et toute note nouvelle dans la littérature de son époque, mais il recherche leur relation avec les réussites incontestables du passé.

Diversity is admirable : perversity is detestable : the distinction may be delicate, but it is decisive, and separates, according to the judgment of time, the cleverness of to-day, from the genius, that is at home throughout the centuries. I profess my faith in too many writers of this age, to accuse myself of a backward tendency in my appreciations, of an over conservative spirit in my attempts upon criticism : but at the outset of these essays, and before I venture to approach the art of Mr. Hardy, I wish to declare my loyalty to the broad and high traditions of literature ; to those humanities, which inform with the breath of life the labours of the servants, and the achievements of the masters, in that fine art (7).

L'écrivain doit se considérer comme l'héritier de ses prédécesseurs et comme leur débiteur ; toutefois, son devoir envers le présent l'oblige à être fidèle à l'esprit moderne. Dans le juste accommodement des deux réside le problème que l'artiste doit résoudre.

Il insiste toujours sur la continuité des traditions artistiques et sur le juste verdict des siècles. Dans sa critique, ici et ailleurs, son mot favori est *securus judicat orbis ferrarum*.

A line of Virgil, written by the Bay of Naples, in some most private hour of meditation, all those long years ago ! comes home to us, as though it were our very thought : upon

(6) Walter Pater : *Appreciations with an Essay on Style*, p. 36.

(7) *The Art of Thomas Hardy*, p. 3.

each repetition, experience has made it more true and touching. Or some verse of Arnold, written at Oxford or in London, some few years past : it comes home to us, as though a thousand years had pondered it, and found it true. In beauty and in strength, in beauty of music and in strength of thought, the great artists are all contemporaries : « Vandyke is of the company », now and always : and eternal beauty and strength are upon the great works of art, as though they were from everlasting. Be we artists then, or students merely, let us value our age and ourselves, according to the *mind* of the great masters, and in their *spirit* (8).

Cependant, il reconnaît l'importance de la conscience personnelle de l'artiste. L'innovation est admissible dans la mesure où elle fait partie d'un développement rationnel. Ainsi, il laisse place à l'influence des changements qui se produisent dans la civilisation, dans les conceptions de la vie et du monde. De la sorte, il évite l'accusation de pédantisme et d'esprit rétrograde.

Comme Pater, il aime aussi à considérer l'artiste et le critique comme des érudits adonnés à la méditation. Le mot latin « doctus », appliqué au poète, lui plaît. « *A scholar writing for the scholarly* », dit Pater dans l'essai sur le *Style* et Johnson, lui-même si cultivé, si érudit, accepte avec joie cette conception du travailleur littéraire. Dans le chapitre en discussion, il cite le docteur Johnson : « *I never desire to converse with a man, who has written more than he has read* », et la réponse de Michel-Ange au cardinal Farnèse : « *I yet go to school that I may continue to learn* ». C'est le rôle de la connaissance d'humaniser des sujets difficiles par leur laideur ou leur étrangeté :

But for this kindly office of art, in art's romantic mo-

(8) *Ibid.*, p. 7. Ce passage fait partie d'une longue déclaration de principes que Johnson avait préalablement publiée au cours d'un essai sur les poèmes de Robert Bridges dans le *Hobby Horse*, octobre 1891. T. W. Mosher, à qui Johnson dans l'*Academy* du 6 juin 1896 reproche d'avoir volé cet essai, réplique par l'accusation assez enfantine que Johnson s'était plagié lui-même dans ce passage. La réponse de Johnson est intéressante. Voir l'*Academy* du 17 et du 25 juillet 1896.

ments, is required a classic sense of scholarship : otherwise, this romantic delight in subtilties of situation, and in audacities of thought, will run riot, and produce those uncouth, clever pieces of extravagance, which charm the undisciplined... Nothing can cure this desire for novelty, corrupted into a disease, but contact with wide ranges of knowledge : a prolonged handling of the serene classics... (9).

Il est caractéristique que Johnson fasse appel aux auteurs du XVIII^e siècle. Samuel Johnson apparaît fréquemment dans ses pages et Sir Joshua Reynolds, alors trop peu connu comme critique, est cité à propos de la tradition et de l'originalité dans l'art. Dans l'esquisse de l'évolution de l'art romancier en Angleterre qui suit la déclaration générale de ses opinions critiques, Johnson s'étend sur les qualités de ce siècle qu'il trouve admirables.

The century of the wits, the satirists, the essayists; of stately common sense, of scholarly grace, of leisurely perfection ! Let me add, and ignore all ridicule from *les précieux ridicules*, a century of admirable poets, and of novelists unsurpassed (10).

Ailleurs aussi, les phrases savoureuses dont il se sert pour qualifier les écrivains du néo-classicisme anglais trahissent le plaisir qu'il y trouve : « *Johnson's golden mean of wisdom* », « *the composed and Attic reasonings of Berkeley* », « *Burke, the Hooker of statesmen* », « *in these (Addison and Steele) the spirit of pure humour walks abroad* », « *Richardson's fine drawn sentiment* », « *The wholesome laughter of Goldsmith and Fielding* ». Dans ces phrases, le véritable génie du siècle se résume.

Aussi, est-il naturel qu'il trouve dans l'autorité de l'Eglise une analogie avec celle qu'il voudrait voir dans le domaine de la littérature.

Yet the classics, of all ages and in all tongues, are a catho-

(9) *Ibid.*, pp. 13-14.

(10) *Ibid.*, p. 18.

lic company : in their fellowship is room for comers from the four winds, laden with infinitely various gifts and treasures. But, as the Church Catholic, *la seule Eglise qui a mis l'humanité dans sa voie*, embracing Tauler and Saint Teresa, excludes Swedenborg and Behmen : so too acts the catholic company of the classics (11).

Et encore, quand il traite de la conscience individuelle de l'artiste, c'est par une comparaison avec les principes de la vie religieuse qu'il s'explique :

As in the spiritual or interior life, the Church would have a man perfect himself by the help of approved rules and meditations, not superseding, but directing, his conscience : so in art, where also there is an interior life, the collective wisdom of the great masters must help to nourish and sustain that conscience, which cannot thrive wholly upon the desires and the intimations of its own genius (12).

Il est évident que beaucoup de ce qu'il écrit dans ces pages préliminaires s'applique à la littérature moderne. Sa propre position critique s'y reflète, et bien que nous prétendions nous étendre plus longuement sur son attitude envers la littérature de son époque, il convient de souligner brièvement ce qu'il en dit ici. Par contraste avec la sérénité des classiques, les modernes tendent à être agités et malsains.

We 'refine upon our pleasures', as Congreve has it; and our refinement takes the form of that paradoxical humour, which confounds pleasure with pain, and vice with virtue. It is a sick and haggard literature, this literature of throbbing nerves and of subtle sensations ; a literature, in which clearness is lost in mists, that cloud the brain; and simplicity is exchanged for fantastic ingenuities. Emotions become entangled with the consciousness of them : and after-thoughts or impressions, laboured analysis or facile presentation, usurp the place of that older workmanship, which followed nature under the guidance

(11) *Ibid.*, p. 3.

(12) *Ibid.*, p. 9.

of art... Literature, under such auspices, must lose half its beauty, by losing all its humanity : it ceases to continue the great tradition of polite, of humane letters : it becomes the private toy of its betrayers (13).

La complexité remplace la simplicité; une certaine superficialité pseudo-scientifique est à la mode. Une des limitations de la critique de Johnson, c'est qu'il ne comprend, ni ne veut comprendre les idées scientifiques; certainement il leur refuse une place dans la littérature.

Our fashionable talk, about our marvellous subtilty, analytic skill, psychological insight; as though our forefathers in the arts had been fools and blind... It is the office of art, to disengage from the conflict and the turmoil of life the interior virtue, the informing truth, which compose the fine spirit of its age (14).

Donc, sans avoir détaillé les règles et les méthodes spécifiques de sa critique, il a dans ce chapitre indiqué assez nettement l'esprit qui va y présider. Sans doute, dirait-il avec Pater, que formuler ou tenter de formuler un système universel de critique n'est pas l'affaire de l'étudiant de l'art.

To define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible, to find not its universal formula, but the formula which expresses most adequately this or that manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics (15).

And the function of the aesthetic critic is to distinguish, to analyse, and separate from its adjuncts, the virtue by which a picture, a landscape, a fair personality in life or in a book, produces this special impression of beauty or pleasure, to indicate what the source of that impression is, and under what conditions it is experienced (16).

Oui, mais on voit que l'élève est bien moins disposé que le

(13) *Ibid.*, p. 2.

(14) *Ibid.*, p. 12.

(15) Walter Pater : *The Renaissance*, préface, p. vii.

(16) *Ibid.*, p. ix.

maître à l'indépendance : il se fie beaucoup plus à la tradition ; plus conservateur, il adopte une attitude critique à la fois plus étroite, et, dirons-nous, plus humble.

Les trois points principaux de sa méthode critique consistent donc dans un appel constant et décisif à l'autorité des classiques, dans la possession d'une érudition profonde, et dans la volonté de considérer avec sympathie les formules nouvelles. A tous ces principes, il se montre fidèle : avant d'aborder son étude sur Hardy il esquisse brillamment l'histoire du roman anglais, et indique la place des romanciers modernes dans cette évolution. Par là, il se révèle capable de traiter avec fruit son sujet en même temps qu'il se montre suffisamment sensible et réceptif.

III

Pour évaluer l'importance et la signification de *The Art of Thomas Hardy*, il faut tenir compte du moment de sa parution. C'est un livre de jeunesse : son auteur n'avait que vingt-cinq ans, et c'était son premier essai de critique complète et approfondie. Mais c'était aussi le premier livre entièrement consacré à une étude sérieuse de Hardy. Il nous montre donc l'opinion d'un des meilleurs esprits du temps sur l'œuvre de cet auteur. En 1894, Hardy avait publié quinze volumes, dont treize romans, mais le public avait été très lent à reconnaître son génie. Bien que des chefs-d'œuvre, tels que *Far From The Madding Crowd* et *The Return of the Native* eussent paru dès 1874 et 1878, ce ne fut qu'avec la publication de *Tess of the D'Urbervilles*, en 1891, que le public le prit au sérieux. Comme Meredith, (mais avec moins de raison, car son style évitait les obscurités et les paraboles qui empêchèrent pendant longtemps la compréhension de celui-là), Hardy travaillait sans la faveur du public. Le livre de Johnson témoigne donc que l'œuvre de Hardy commençait à prendre la place qu'elle méritait dans la littérature anglaise.

Il est évident que l'étude de Johnson ne saurait être considérée

comme le dernier mot sur cet auteur. Le jugement du temps, dans lequel Johnson avait lui-même une telle confiance, n'avait pas été prononcé. Et d'ailleurs, l'évolution artistique de Hardy n'était pas accomplie : ni *Jude the Obscure*, point culminant dans cette évolution, ni la poésie lyrique et dramatique qui, si elle n'y est pas traitée, dément le titre donné à l'ouvrage, n'avaient été écrits.

The Art of Thomas Hardy semble indiquer un changement dans l'attitude critique anglaise envers le roman et la fonction du romancier. Malgré les efforts sérieux de George Eliot et de Meredith, le roman était considéré comme une sorte de passe-temps ou comme un moyen d'enseigner, de propager des idées, scientifiques, sociales ou morales. Les contes de Bulwer Lytton, même ceux de Stevenson, illustrent le premier genre ; ceux de Mrs. Humphry Ward et de Henry James, l'autre. Ceci est beaucoup plus évident si l'on compare l'étude de Johnson à celle d'Annie Macdonell, *Thomas Hardy*, publiée en 1894, peu après la sienne. Citons à cet égard l'opinion de M. Samuel Chew dans une des études récentes les plus satisfaisantes :

The latter book (celui de Miss Macdonell) is an unpretentious presentation of certain phases of Hardy's work. It is noteworthy that so late as 1895 Miss Macdonell could summarize Hardy's claim to recognition as 'story-teller, picture-maker, humorist', directly denying him any special gifts as poet or thinker. It was just this reputation that for so long retarded the comprehension of his thought and that prepared the way for the outcry raised by *Jude the Obscure* (17).

Non que les romanciers ne travaillassent pas en artistes ni qu'ils envisageassent leur métier comme un divertissement de leurs lecteurs, mais pour beaucoup d'esprits moyens le roman était une fiction légère. Le titre même que Johnson choisit suggère le procédé qu'il va adopter : une étude sérieuse reconnaissant la dignité de son sujet.

(17) Samuel C. Chew : *Thomas Hardy*, 1921, p. 65 de l'édition de 1928. On remarquera que la date donnée par M. Chew n'est pas celle de la première édition du livre de Miss Macdonell.

The novelist's art, then, is a serious art : at the present time, it is not easy to be a serious novelist in the right way. The aim of a novel, as of all artistic works, is pleasure : but pleasure is not another name for amusement, although it be clearly not another name for instruction... Again, these extremes have some reason upon their sides : the novelist need not resolve, neither to amuse at all, nor to instruct at all : yet some able novelists, with the gift of wit or humour, deny their gift, and turn to preaching; others, with a capacity for artistic seriousness, in fear of being dull, elaborate painful jest books (18).

Examinons donc de plus près ce qu'il a su dire de Hardy et de son art. Notons qu'il commence par discuter la composition. Il classe les romans en trois groupes : les tragiques, les idylliques, et un troisième, pour lequel il ne trouve pas de terme précis, mais qui contient les contes ironiques et fantaisistes. Il suggère cette classification afin de montrer le sens de l'intention dans Hardy; mais il remarque que c'est dans l'heureux mélange des caractéristiques de ces différentes classes que réside son charme.

It is enough to say, at present, that his stories, rightly or wrongly, blend darkness and light together; that he mingles various proportions of either element, to produce various combinations; and this, chiefly in the three manners already named (19).

Johnson trouve la preuve du succès de cette intention dans la ténacité avec laquelle la construction de ses romans reste dans la mémoire. Les dangers de la facilité sont écartés par un choix judicieux des procédés et des matériaux à sa disposition. Ce qui reste laisse l'impression d'une forme inoubliable.

Johnson appuie ainsi sur la forme de ces romans, et on se rappellera que dans les écrits de Pater sur l'art du prosateur, en particulier dans l'essai sur le *Style*, ce sujet de la forme, de la cons-

(18) *The Art of Thomas Hardy*, p. 43,

(19) *Ibid.*, p. 41.

truction, de l'architecture littéraire, comme dit Pater, trouve une place importante. Johnson fait allusion à la qualité architecturale du style de Hardy et songe à l'influence possible de son métier de jeunesse. La beauté de ce style n'est pas dans les phrases isolées; il ne possède pas non plus un caractère épigrammatique : son mérite réside plutôt dans l'interdépendance des phrases, des paragraphes, des chapitres.

You can no more miss a sentence, or give some hurried minutes to a chapter, than you can appreciate the proportions of a great Palladian building if you omit to notice one of its orders. This unity of effect is, in my own judgment, the distinction of Mr. Hardy : that eminent quality, which I place at the head of his fine qualities, and which should constitute his securest claim to a lasting regard (20).

Pour démontrer cette qualité dans l'œuvre de Hardy, le critique donne un résumé de l'intrigue d'un des romans : il est significatif qu'il choisisse *The Return of the Native*, auquel, parmi tous les contes de Hardy, il donne la prééminence. Aujourd'hui même, c'est celui-ci que les critiques s'accordent à couronner. Et, fidèle au principe déjà énoncé, Johnson compare le plan avec ceux dont la renommée est établie : de l'*Agamemnon* d'Eschyle et du *King Lear* de Shakespeare. Il montre que même les éléments accessoires du roman ne font que contribuer au succès artistique de l'ensemble.

The Return of the Native opens with a chapter of descriptive writing, to which I can find no just parallel, save certain periods of Lucretius : those tremendous periods, where single words seem to gather out of the deep, and to reverberate like through the book, noting the various contributions of Mr. country folk, round a bonfire on the hills, portrayed with an almost kindred humour, grotesque and quaint. I might pass through the book, noting the various contributions of Mr. Hardy's knowledge and imagination, to Mr. Hardy's purpose and design. They are all instinct with life, they are all full of strength : but not one exceeds its just limit, not one makes

(20) *Ibid.*, p. 45.

me forget its final end, in its immediate excellence... Mr. Hardy's novels are rich in good details, duly subordinate to his design (21).

Il décrit alors le progrès graduel dans la construction de Hardy. Les premiers romans laissent voir un plan trop conscient, et l'introduction gratuite des incidents et des observations qui n'ajoutent rien au motif central. (*A Laodicean*, *The Hand of Ethelberta* et *Two on a Tower*). Dans les romans suivants, avec la gravité grandissante de ses conceptions, ces taches tendent à disparaître.

A côté de cette habile construction, on relève l'unité obtenue par sa fidélité à la nature, par les rapports que Hardy trouve entre la vie humaine et les manifestations naturelles de son Wessex. Il est si intimement entré dans cette vie campagnarde que tout ce qu'il en dit semble la vérité pure; en l'unissant au développement de ses histoires, il réussit à donner une impression de vraisemblance inévitable. Cet élément n'est pas introduit à la manière naturaliste de Zola, par exemple : les faits qu'il emploie sont incorporés inconsciemment, pourrait-on dire, à son ensemble : leur rôle n'est pas non plus limité à celui du cadre.

Passant à un examen des détails du style de Hardy, Johnson en fait ressortir la simplicité essentielle, une simplicité appropriée à la dignité de ses thèmes. Ce n'est pas un style souple ni brillant :

Rather, Mr. Hardy cultivates a sustained equability, like that of the Roman writers : he gives us a comfortable sense of dealing with realities (22).

Il évite les extravagances, les « *purple patches* », pour soumettre son expression à sa matière.

To say this, is to say that Mr. Hardy's form is proper to his subject : for there is evidence in plenty, that his work is full of conscious pains, of forethought, and of elaboration (23).

(21) *Ibid.*, p. 50.

(22) *Ibid.*, p. 72.

(23) *Ibid.*, p. 73.

Pour ce qui est de la syntaxe, Johnson, toujours puriste, reproche à Hardy de s'adonner, comme Miss Burney, au « *split infinitive* ». Il n'approuve pas non plus toute sa ponctuation. En matière de vocabulaire, Johnson rappelle que Hardy a déjà été censuré pour son emploi de termes techniques. Dans un long passage assez perspicace, il étudie à fond la question et reconnaît que Hardy pêche parfois par ce côté : il cite des passages dont l'harmonie est détruite par l'introduction d'un mot scientifique comme « *isometric* » ou « *nebulousity* ». Il termine ce chapitre sur *Design and Composition* par quelques phrases de critique qui montrent bien les conclusions qu'il tire de cette étude de style :

For the present, I have been content to dwell rather upon the general qualities common in all his books, in matter and in manner; though more prominent, both good and bad, in some books than in others. In especial, I have tried to suggest, what must haunt the minds of all his readers, who care for the great traditions of English letters : his affinity with the great makers of English literature. George Sand or Count Tolstoi, Flaubert or Balzac; to these, and to many others, we may discern resemblances in Mr. Hardy; resemblances and contrasts, the result, now of conscious or unconscious influence, now of chance and of coincidence. No writer escapes, or should desire to escape, the influences of his age : but it is not merely by recording them, that he will live : it is by showing that in them, which is of no time or country, but old as the human race. Partial success in that endeavour marks a writer for a humanist; perfect success, for a classic : the humanist may be recognized by his contemporaries; the classic must have faith in himself, whilst his contemporaries can have no more than hope on his account. If Mr. Hardy have deserved the perfect success, he will command it also : when, matters not at all (24).

Après ces considérations générales de forme et de construction, Johnson passe à une discussion plus détaillée du rôle du Wessex dans l'œuvre de Hardy. Il importe beaucoup que Hardy ait rendu à

(24) *Ibid.*, p. 87.

cette région son ancienne appellation, un nom qui évoque l'ancienneté du pays, la succession de races qui s'y sont mêlées et le cours des âges. Hardy veut dire qu'au fond du cœur, le peuple est resté ce qu'il a été dans des siècles lointains, et que le génie du pays est intimement entré dans son âme. Plus que tout autre écrivain anglais régionaliste, Hardy a su rendre ce service à sa terre natale. Il doit son succès à la façon artistique dont il traite des faits plus ou moins scientifiques : chez lui l'anthropologie, l'archéologie et autres sciences s'expriment par le moyen de l'art. C'est le vrai Wessex qui en ressort.

D'aucuns ont trouvé monotone cet intérêt constant de Hardy pour une région assez restreinte. Mais Johnson démontre comment il gagne à cette concentration : il parvient à nous faire sentir les richesses de nature humaine qui s'y trouvent. La méditation profonde, la lente élaboration de sa méthode sont justifiées par ce succès. En se limitant ainsi, Hardy ne devient pas provincial : cette contemplation patiente, et si caractéristiquement anglaise, ne produit pas dans ses œuvres un effet de lourdeur engourdie.

But Mr. Hardy, like Hawthorne of Salem, has the gift of vision, to penetrate beneath the familiar surface, and to surprise us with ever fresh manifestations of the riches there : to reveal varieties of human nature, infinitely unlike each other at heart, yet all sharing the same birthright, in that Wessex has set on them all its seal, as born there, bred there, moulded upon a Wessex plan (25).

Et il poursuit avec intérêt la comparaison avec Hawthorne et avec Barrie, dont il reconnaît déjà le talent.

Le Wessex de Hardy n'est pas une région strictement définie, mais déjà on s'est efforcé de trouver dans les comtés actuels, des ressemblances aux endroits mentionnés par l'auteur. On a même publié une carte qui les identifie. Cette publicité, Johnson ne l'approuve pas : elle obscurcit en quelque sorte un des aspects de l'art de Hardy, car

(25) *Ibid.*, p. 93.

c'est dans la combinaison des caractéristiques de ces différents lieux qu'il se montre maître de ses matériaux.

It is better, to dwell upon the general characteristics of the country, which Mr. Hardy reproduces, than to linger upon the details, which he combines, transposes, and employs, to suit his immediate ends (26).

Hardy, par les tendances scientifiques de son esprit, est bien qualifié pour la description de ce pays si riche en souvenirs du passé, et où l'homme demeure si intimement lié à la terre. Il voit l'homme dans son rapport avec ce passé et ce cadre naturel, produit de son milieu. Dans la peinture de la vie actuelle contre ce fond ancien, Hardy prend une place unique parmi les romanciers anglais. L'imagination scientifique qui le distingue ainsi s'emploie dans toutes ses descriptions de la nature ou de l'architecture. Les noms d'endroits qu'il invente accentuent cette impression d'un génie créateur guidé par l'esprit scientifique.

Antiquarians give their lives to the discovery of these things : archeological bodies discuss them... But there is no life in the results of these researches... Almost alone, Mr. Hardy has cared for the 'Past and Present' of an English county; finding in it a field of art, upon which he can work, with all his science, all his imagination (27).

Dans un long passage de belle prose critique, Johnson s'étend sur l'humanitarisme de l'œuvre de Hardy, sur sa sensibilité à l'expérience humaine. Avec quel art il donne « *the sense of tears in mortal things* », les « *lacrimae rerum* » ! (On songe à l'influence possible de *Marius the Epicurean*, où Pater emploie ces phrases). Les histoires déchirantes de Hardy sont adoucies et humanisées au cours de leur lent développement dans ce Wessex immémorial. A propos de la conclusion tragique de *The Woodlanders*, Johnson précise son point de vue :

None but a great artist could have closed his work thus

(26) *Ibid.*, p. 96.

(27) *Ibid.*, pp. 109-10.

perfectly : with that passionate simplicity of speech, straight from the heart of a noble woman, whose silent and austere suffering, as she went about her woodland labour, had given so grave a beauty to the tragic play. Without the woodland talk and work and air, made real to us, touch by touch, we should have missed the pathos of that final scene (28).

Ce pouvoir ne vient que d'une longue intimité avec les phénomènes du pays, d'un amour très sensible pour toutes les manifestations de sa vie. Ce qui en ressort est le résultat d'un art plus sincère, plus profond que celui d'un étranger qui voyage à la recherche de la couleur locale ou celui du simple romancier paysagiste. Il rend si familières les scènes de Wessex que le lecteur songe à son propre pays : voilà la preuve de son art humanitaire :

Once more, here is the classic power of the humanist : that power to touch all hearts and minds, not by vague generalities common to all the world, but by the evocation, from special things, of a general truth (29).

Pour terminer son chapitre sur le Wessex, Johnson fait encore une allusion au service artistique que Hardy rend à son pays. Un esprit, pareil à celui qui anime le félibrige provençal et l'*eisteddfod* gallois, semble l'inspirer. Suivant l'exemple du poète William Barnes, qui écrivait dans le dialecte de Dorset, Hardy a servi, mais d'une façon plus libérale, l'art et sa patrie.

Puis, n'ayant que peu parlé jusqu'ici des personnages des romans, Johnson leur consacre les deux chapitres suivants. Le premier a trait aux paysans. Sous le terme « *country folk* », il comprend à peu près dix différentes classes de gens typiques. Souvent peu essentiels à l'action du roman, ces personnages servent de fond et de relief. Mais Johnson se garde de dire qu'ils ne sont que des accessoires pittoresques. Puis vient sa fameuse comparaison des paysans de Hardy au chœur grec : leur rôle est d'insister sur les moralités stables, la

(28) *Ibid.*, p. 118.

(29) *Ibid.*, p. 124.

sagesse basée sur l'expérience, de représenter tout un corps de sentiments et d'opinions acceptés. Dans leur conversation se révèle l'histoire spirituelle du pays. Mais, contraire au principe du chœur grec, ils ne perdent pas leurs qualités personnelles ; ils gardent la réalité et une vie qui leur est propre. D'ailleurs, derrière cette particularité, l'artiste fait sentir les influences subtiles du milieu qui les a produits.

Not only what the peasants are, but also the causes of their being that, are implied in Mr. Hardy's artistic treatment of them : he deals with men, hard to understand and to portray ; but mere ghosts and caricatures of men unless portrayed with understanding. In literature, no less than in life, they resent patronage : the rustic, whose office in a book is that of a gargoyle upon a tower, to look quaint and to spout, takes revenge by becoming very wearisome (30).

Encore une fois Johnson éprouve le besoin de rattacher l'art et la pratique de son auteur aux traditions de la littérature anglaise. Il discourt donc sur les deux principales sortes de traitement qu'y ont reçues les campagnards : l'académique et le populaire. Le premier tire son origine des pastorales romaines : c'est la manière de Cicéron et de Pline le Jeune, de Bacon, d'Evelyn, de Cowley, de Vaughan et de Milton. Le second, qu'il ramène plutôt à Lucrèce et à Virgile, et qui n'est pas si décoratif, provient d'une vive compréhension de la vie rurale, d'une sympathie avec le sol et ses cultivateurs : c'est la manière des auteurs qui ont une conception, païenne ou chrétienne, du travail qui produit dans une collaboration intime avec les forces de la nature, le pain quotidien. Hardy est de ce nombre. C'est une conception qui exige une révérence d'attitude et une connaissance technique. De nouveau Johnson insiste sur la science qui se manifeste dans l'art de Hardy.

But if this reverence towards the earth, and towards work upon it, is to be fruitful in literature, writers must not only be full of sentiment : they must be full of science. In

(30) *Ibid.*, p. 136.

literature, the place of experiment is taken by curiosity : by a desire to come at the heart of life, in its various forms and manifestations (31).

Les détails de la conversation et du travail paysans, qui peuvent sembler de peu d'importance, sont nécessaires à cette méthode. Au delà de ces choses, l'artiste voit, et peint dans son œuvre, la vraie grandeur de cette vie. « *Gray* », dit Johnson, « *has said it all in verses, with which we are familiar to the verge of contempt* » (32).

L'honnêteté de Hardy à cet égard lui a valu la censure de ceux qui ont trouvé terne cet aspect de ses romans. C'est la critique, dit Johnson, de gens qui ne regardent pas l'ensemble de son œuvre : il s'agit là des limitations nécessaires de ses matériaux. Content de ces limitations, Hardy en fait un des plus grands charmes de son art. Par la lente simplicité avec laquelle il représente les paysans, il parvient à donner une impression véritable de la profondeur de leur expérience.

But Mr. Hardy has all the powers required for both description and interpretation of his own countrymen : in his books, the rustic folk are perfectly alive. He knows what lies behind the silence of the shrewd, the sullenness of the stupid ; the blessings or the blows of fortune, which have moulded character ; the countless details of work, which have marked the workman's mind and hand ; all the contents of his Wessex country. The views of life, of society, of religion, views multifarious and odd, entertained there, are familiar to him : but his knowledge is not a source of power alone ; it is a source of beauty too (33).

Johnson, comme bien des critiques après lui, établit un parallèle entre ce groupe de paysans et ceux de Shakespeare. A la campagne, la Réforme et le puritanisme n'ont pas entièrement détruit cet aspect joyeux de la vie rurale qui se manifeste dans les scènes du drame-turque. Il revit dans Hardy. Les changements se sont produits dans

(31) *Ibid.*, p. 140.

(32) *Ibid.*, p. 144.

(33) *Ibid.*, p. 149.

la vie extérieure des paysans anglais, mais la vie intérieure, la vie de pensée et de sentiment est restée à peu près ce qu'elle était. Après une comparaison des paysans de Hardy avec ceux de Shakespeare, la continuité de l'histoire semble une réalité. Mais Johnson note une différence : chez Shakespeare, le peuple est plus spirituel et plus prompt, moins hébété que les Dorsetiens de Hardy. Cela est dû en partie aux exigences nécessairement différentes des genres dramatiques et narratifs.

The changes of time are duly considered; he has laid his account with them : and the result is the discovery of a people, presented by a living artist in all the truth of their actual life, as it veritably is : yet a people, whom facts, not fancies, compel us to call Shakespearian (34).

Johnson s'étend alors sur la conversation de ces personnages. Elle est si naturelle qu'elle semble provenir du sol même ; elle est sage, simple et matérielle, sans prétention ni emphase. Au premier abord leur langage peut sembler trop rude et grossier, mais il ne l'est pas à dessein ; il est le résultat de leur unique contact avec la terre. Quand il s'agit des émotions primitives, des incidents communs à tous, la naissance et la mort, cette conversation devient plus riche et plus vive.

La religion campagnarde fait l'objet de sa critique suivante. La plupart des paysans de Hardy montrent une fidélité traditionnelle à l'anglicanisme ; quelques-uns, plus dévots, sont non-conformistes. Mais, comme par loyauté à l'ancien paganisme, leur vraie religion est fétichiste. Ils fréquentent des sorciers, essayent la divination au moyen de la Bible, croient aux mythes. Johnson s'efforce, en catholique, de trouver des raisons pour la perpétuation de ces éléments primitifs et se montre un peu en désaccord avec Hardy sur la façon dont il présente ces mœurs religieuses.

At the same time, it may be thought, that he dwells more

(34) *Ibid.*, p. 160.

upon the letter of such habits, than upon the spirit : he hardly makes allowance for the struggling light, which finds its blind way through that gross darkness covering the people. Anthropologists know well, how honest travellers, after long sojourn among savage races, will report of them, atheism and unspirituality beyond doubt : and how a closer investigation reveals their jealous concealment of a wild theology (35)

Puis il touche au fatalisme des pauvres dans Hardy. C'est une attitude de résignation, tant soit peu joyeuse, envers un sort inexorable, et elle explique la tranquille mélancolie qui pénètre l'atmosphère des romans. Il note comment la tragédie de ces contes villageois est due à l'impassibilité des hommes qui, malgré leur tempérament passionné, se résignent aux catastrophes apparemment inévitables. Le sens de la mutabilité des choses humaines dans Hardy est relevé par le critique.

Sir Thomas Browne, with a far greater command of imagination, had no greater sense of human mutability, and of immitigable death, than has Mr. Hardy : in whom the place of Browne's ardent faith is taken by a volcanic spirit of protest and of pity, breaking out through the steady darkness (36).

Ce fatalisme stoïque se présente le plus amèrement dans quelques scènes de Hardy sur lesquelles on a porté l'accusation d'extravagance. Johnson trouve la justification de cette présentation poignante dans son affinité avec les forces de la nature qui en forment le cadre. Il en cite comme exemple la démence de Lear. L'homme et la nature s'y identifient. Il existe toujours chez Hardy un rapport conscient entre l'action et la mise en scène naturelle.

Johnson reconnaît qu'il reste encore plusieurs caractéristiques des « country folk » de Hardy, mais après avoir mentionné les chœurs villageois et des scènes de festin, il se contente de finir son chapitre par une considération sur l'emploi du dialecte du Wessex

(35) *Ibid.*, p. 166.

(36) *Ibid.*, p. 170.

Au point de vue historique, il parle de l'intérêt porté par les écrivains anglais aux patois. Il en trouve dans Hardy, un emploi plus sérieux et plus scientifique. Il ne l'imité pas dans ses conversations, mais par l'emploi judicieux de mots locaux et par une disposition très habile des mots et des phrases, il sait communiquer la saveur particulière de ce langage. Encore un témoignage du pouvoir de son art.

Mr. Hardy knows, that a novel is not a phonograph, any more than it is a photograph : and he contrives to reconcile the demands of truth with those of art, in a way which brings Wessex before our eyes, and the memory of its speech into our ears (37).

Finalement, Johnson se reconnaît incapable de décider si c'est l'amour pour ce qu'il y a de meilleur dans cette vie campagnarde, ou bien son dégoût pour ce qu'il y a de pis qui domine chez Hardy; mais quelle que soit l'attitude personnelle de l'auteur, la fidélité de ses peintures est incontestable. Il raconte une rêverie dans une vieille auberge du Dorset, dans laquelle, sous l'influence de la conversation rurale, il s'est cru transporté dans une des histoires de Hardy, et dit-il,

I have awoken to marvel at the power of an art, so faithful without pedantry, so imaginative without exaggeration (38).

Le chapitre cinq est consacré aux caractères des personnages du premier plan et s'intitule *Characters of Men and Women*. Il commence par une comparaison brillante entre Hardy et Wordsworth. Animés de passions fortes mais disciplinées, touchés profondément par l'appel de la nature et de l'humanité, ils trouvent tous deux dans la méditation et dans la pensée vigoureuse, le moyen d'exprimer leurs sentiments. Leurs styles se ressemblent par une certaine grandeur de simplicité, par un mélange de richesse et de sévérité. L'un et l'autre traitent avec passion de la magnificence spirituelle des hum-

(37) *Ibid.*, p. 177.

(38) *Ibid.*, p. 179.

bles, des choses immémoriales de la terre et des grands changements qu'apporte dans la vie des hommes, la marche du temps. Tous les deux sont imbus de l'esprit de leur pays et le font revivre dans leurs œuvres. Dans leur vue du monde, chacun a sa conviction profonde des « vraies vérités » et s'applique avec une loyauté parfaite à l'exprimer. Ils ont aussi les défauts de leurs qualités :

Their very virtues provoke us to anger : we exclaim against this austerity, this iron mood, this unanimous serenity, this unbending dignity : and both go lumbering over low ground, when they relinquish their accustomed heights. Both present men with a directness, a belief in the power of plain, strong figures, which sometimes create an effect of awkwardness : the verse can be bald and barren, the prose can be wooden and stiff. A passionate prepossession by some few dominant thoughts must issue, either in works of singular and distinguished loftiness, or in works of a rigid and stark monotony : there is little room for flashing plays of thought and fancies, volatile, mercurial, rapid. Like mailed men, these writers fall heavily... (39).

Sur le plan philosophique, bien entendu, Wordsworth et Hardy présentent plutôt des divergences que des accords. La foi du poète est mise en doute par le romancier.

On peut se demander en quoi consiste l'utilité de cette digression. Johnson montre que le mystique et l'idéaliste en Wordsworth aident à expliquer Hardy qui, positiviste en beaucoup de ses tendances, ne se prête pas aisément à une classification philosophique définitive. A des points de vue différents, tous les deux emploient les mêmes méthodes dans la présentation du caractère humain. Ce qui manque chez Wordsworth, c'est-à-dire le sens du destin, se trouve abondamment chez Hardy. Ce dernier accepterait sans réserve l'observation de George Sand : « Il n'y a ni bien ni mal dans le vœu de la nature ». Ainsi les deux écrivains se corrigent et se complètent.

Johnson se pose la question : qu'est-ce qui rend si indélébiles

(39) *Ibid.*, p. 181.

les simples personnages de Wordsworth, Michael, le Leech-gatherer, Lucy ? La réponse, déclare-t-il, se trouve dans les préoccupations que marque le poète dans un certain ordre d'idées. Il en est de même avec les personnages de Hardy. Le poète voit les choses naturelles les plus simples et la vie humaine dans une harmonie étroite qui semble, aux yeux de ses lecteurs, transfigurer le monde. Hardy, d'autre part, considère la nature et la vie des hommes soumises, l'une comme l'autre, aux lois suprêmes et inéluctables.

Dans leurs conclusions différentes, on voit l'intensité spirituelle qui caractérise les Lucrèce, les Pascal, les Rousseau, les Obermann, les Hawthorne, cette classe d'esprits résignée à un désespoir passif, trop poussée dans une seule direction pour saisir la vérité dans sa totalité.

Wordsworth has more in common with the austerity and the strenuousness of Dante and of Milton, than with those of Lucretius and of Pascal : but he seldom fills us with a sense of that large and liberal wisdom, which seems to know no bounds. And in reading Mr. Hardy, whose books are never fanatical, we are forced now and then to pause, and to discount some phrase or tendency, by saying to ourselves : *The shield has another side* (40).

Hardy n'écrit pas pour démontrer la justesse de certaines idées positivistes, mais avec la conviction qu'elles sont des certitudes établies et indiscutables. Ainsi court-il deux risques : d'offusquer ceux qui ne sont pas philosophes, et ceux qui sont voués à une philosophie différente. Il ne fait rien pour se concilier ses ennemis. Son art est intransigeant, mais logique. Maintenant, approchant de plus près de son sujet immédiat, Johnson se rend compte des difficultés qu'il renferme :

There are, then, two chief difficulties in the way of a criticism upon Mr. Hardy's characters : their relation to certain views of life; and the method of presentation, which follows upon an honest holding of those views (41).

(40) *Ibid.*, p. 185.

(41) *Ibid.*, p. 186.

Il entend réserver la première question pour plus ample discussion quand il considérera le caractère de Tess ; pour le présent chapitre, il se contentera d'un examen de quelques autres personnages et de leur présentation.

Ce que Hardy aime dans le caractère, c'est la force et la grandeur stoïque en face du destin ; ce qu'il aime dans la vie, c'est la complexité des choses, le conflit des émotions et des principes. La puissance de son art réside dans la juxtaposition de ses deux principes. Il faut examiner les conditions dans lesquelles cette méthode se poursuit. Hardy choisit pour le fond de ses drames une région spécifique où les nouvelles idées ne pénètrent que lentement. Ses types sont des hommes forts, de vertu naturelle, et disciplinés par les nécessités de la vie. Ces personnages principaux sont entourés d'autres personnages de la même classe et de la même origine, mais de nature moins forte et moins fine. Ils sont mis en contact avec des hommes de meilleure éducation, mais de caractère inférieur. Ces contrastes et contacts sont rendus effectifs par la passion de l'amour pour des femmes de nature très variée, extérieurement plus superficielles que les hommes, mais qui possèdent en réalité des âmes profondes. Finalement, avec ces données, la narration se développe lentement : l'esprit du pays se fait sentir ; vient la passion qui anime les personnages ; une période d'attente suit, après laquelle les événements se succèdent rapidement vers la fin, ce qui est raconté solennellement avec un sens de compassion pour les victimes d'un sort inexorable.

Voilà un type auquel les romans de Hardy tendent à se conformer, et Johnson analyse *Tess of the D'Urbervilles* pour illustrer le système. Cette histoire sert mieux peut-être qu'aucune autre à mettre en lumière la manière dont Hardy présente le caractère et la vie. Johnson l'éclaire par une citation de Norris de Bemerton :

« 'Twas a Celebrated Problem among the Ancient Mythologist, What was the *strongest thing*, what was the *wisest*, and what the *greatest* ? Concerning which 'twas determin'd, that the *strongest* Thing was *Necessity*, the *wisest* was *Time*; and the *greatest* was the *Heart of Man*. » That would seem to be the determination of Mr. Hardy also, at his best and deepest:

almost over-conscious of the fatal strength, ever delighted with the growing wisdom, strongly moved by the unsatisfied greatness, he sends out his characters to that forlorn hope, life : forlorn but not lost, and promising at least the noblest of defeats (42).

Il éprouve le besoin d'avouer qu'il n'est pas d'accord avec la plupart des jugements de Hardy, mais qu'à cause de cette divergence, et non en dépit d'elle, il apprécie d'autant plus l'art qui dirige la présentation de ces conceptions différentes.

Venant à considérer de plus près les personnages de premier plan de Hardy, Johnson les divise en trois groupes : les héros et les amants campagnards, les hommes de moindre valeur morale, et les femmes. Du premier groupe, il prend comme exemples, Winterborne et Henchard. Il esquisse leurs histoires afin de montrer la méthode de leur auteur. Sa conclusion peut être expliquée le plus clairement au moyen de deux citations : de Winterborne, il dit :

In weak hands, such a character would have been weak also : the rustic lover, unsuccessful in his love, would have been either sullen or frantic... even his death would have been but a blunderer's last chance of redeeming his blunders, by a self-sacrifice less resolute than dogged. There is none of this in Mr. Hardy's handling of the story : without idealizing the man; without any dexterous enlistment of our sympathies, by hints of some finer strain in his nature, than the mere facts reveal ; without any shrinking from the homeliness and rusticity of his life; Mr. Hardy, through the strength of his belief in the truth and beauty of his conception, wins us without a struggle (43).

Du second personnage typique, Johnson parle ainsi :

And there is no glamour about him, no halo of tragic greatness, as there were none about Winterborne. Henchard is no such splendid victim of his consuming passions, as are

(42) *Ibid.*, p. 191.

(43) *Ibid.*, p. 195.

some northern men famous in romance : he is no Heathcliff, but a far more commonplace man. Yet his story moves almost as deep, if not nearly as fierce, a compassion : the man is so like a child in his simplicity, so like a hurt animal : he seems to feel the fatality of his own acts, and to make no complaint : he has no vast self-pity. « Misery taught him nothing more than a defiant endurance of it » (44).

En contraste avec ces natures fières, se trouve un groupe de fanfarons tapageurs, rustiques mais avec un certain air de citadins, de rang ou d'éducation un peu supérieure. Ils possèdent tous des qualités excellentes, mais leurs caractères révèlent des tares qui contrastent avec le courage et le calme des héros. Johnson remarque chez Hardy l'absence de vrais traîtres (au sens traditionnel du mot) : ces hommes sont égoïstes, leurs faiblesses viennent de leur petitesse d'esprit et non pas d'une méchanceté profonde et innée. Dans ce groupe, il y a une grande variété de types, mais Johnson, par l'habileté de sa critique comparative, indique la similitude essentielle de leur rôle :

These men bring into Mr. Hardy's most rural books a strain of worldliness, in the lighter sense of that condemnation, which the word implies. Wessex can furnish its own great crime and sin : but its casual, careless peccadilloes are uninteresting, unless some wider experience has touched them ; experience, however contemptible and slight, some hint of superior education, some trace of the world's bustle and business ; anything that flashes, or struts, or shifts, will serve to pass across the scenes of a play, in which braggarts and fops are wanted, as foils to more passionate and steady natures (45).

Sur les femmes de Hardy, les audacieuses, les indépendantes, les coquettes, il est possible d'exprimer des opinions diverses. Johnson les croit moins bien dessinées que les hommes, bien que Hardy ait employé plus d'art dans leur création. Elles semblent se diviser

(44) *Ibid.*, p. 203.

(45) *Ibid.*, p. 208.

en deux classes générales : celles qu'animent la passion, le caprice ou l'entêtement; et celles qui se distinguent par la patience, la réticence et la maîtrise d'elles-mêmes. Mais cette distinction faite, on ne sait comment les classer : ce ne sont pas des types bien définis.

En guise d'exemple, il esquisse le caractère d'Eustacia Vye, ce « chef-d'œuvre de satire pathétique ». Il montre le contraste entre sa beauté et son ambition et le désert où elle demeure, entre ses idéaux et la stupidité des paysans qui l'entourent. Il passe en revue la déception de son mariage, sa nostalgie d'une vie plus large et plus gaie, son ignorance des réalités de la vie, la présence perpétuelle d'Egdon Heath derrière elle.

Passant à des considérations plus générales, Johnson note l'habileté avec laquelle Hardy montre la difficulté de ces femmes à exprimer leurs sentiments. Elles veulent parler avec la logique de l'émotion et non avec la logique de la pensée. Beaucoup de ce qui est fatal dans leurs histoires s'explique par leur silence ou leur évasion dans les moments de crise. A la réflexion, cette faiblesse qui peut leur sembler défavorable, devient une indication de leur sens plus fin de la vérité. Les cas de Bathsheba, de Fancy Day, d'Elfrida sont cités en exemples.

Mr. Hardy's art in his presentations of women, whatever be their natures, might well draw to him readers, whom Wessex does not win by itself : for his fertility of imagination is greatest, when the fortunes of a woman's soul are his study. He knows the wealth of meaning in a woman's acts : meaning, not to be come at by any brutal impatience of meditation, by the hastiness of lazy epigram... it is true, that he has now and again allowed himself satire, to which the ill-disposed may impute an element of contempt : but the contempt, if it be there, is a contempt of men (46).

Maintenant un groupe assez bien défini de jeunes hommes dans le monde imaginatif de Hardy, occupe l'attention du critique. Ils se ressemblent par la sensibilité de leur tempérament; souvent ils sont

(46) *Ibid.*, p. 216, seq.

artistes. Leur fonction est de s'éprendre, en raison de leur jeunesse et de leur nature sensible, de femmes souvent plus âgées et de tempérament différent : ainsi ils servent à mettre en lumière les caractères de ces femmes, et en même temps, à donner aux romans un élément de vivacité allègre.

En terminant cette étude de *Characters of Men and Women*, Johnson laisse voir sa préoccupation littéraire. Hardy, trouve-t-il, a repeuplé le Wessex : maintenant, ce n'est plus à ses souvenirs littéraires que l'on songe : à Voltaire qui se promenait là avec Young, à Gibbon, à Wordsworth, et à combien d'autres ? Ce sont plutôt les créations du romancier qui habitent le Wessex de notre imagination. Son dernier mot est à la louange de cet art créateur qui, sans rhétorique ni exagération, a su produire cet effet.

It is a rare praise, to say of a book that it is passionate, without a necessity to add, that it lapses into rhetoric and rant : it is largely true of Mr. Hardy's books. There are few passages, in which the passion swells into big words : but many, in which it uses the heightened tones of nature, words powerful and moving, in all the keys of emotion, yet utterly free from bombast. Mr. Hardy has written some scenes, created some characters, of a passion almost unbearable for poignancy : but with little more « fine language », than we find in Thucydides' *Sicilian Expedition*, or in Caesar's *Siege of Alesia*... Mr. Hardy's control over his art is a good example, for our day of tempestuous writing : an example of sanity, of beauty, and of strength (47).

Le dernier chapitre, *Sincerity in Art*, tente une étude des questions les plus profondes : celle de la franchise dans l'art, et celle de la vérité de la philosophie de Hardy. Dans la discussion de cette dernière, Johnson écrit des pages de critique très brillante, mais quelque peu incohérente. Voyons d'abord ce qu'il dit sur le premier problème.

Contre le roman moderne, dit-il, on porte l'accusation d'hypo-

(47) *Ibid.*, p. 222, seq.

crisie. Le romancier, trop timide pour être complètement franc, cache ses vraies pensées pour plaire à un public avide de contes heureux et romantiques. Mais l'autre extrême est aussi dangereux et le problème qui, pour l'artiste, consiste à décider de la proportion entre les deux, est délicat. Morale et désir créateur : comment les concilier ? On est tenté de nier toute relation entre la moralité et l'art. Pour lui-même, Johnson le trouve impossible. L'art, dit-il, provient des hommes de nature intégrale et harmonieuse et s'adresse à des esprits semblables : l'artiste n'a pas le droit de dissocier son éthique de son esthétique. Il peut mutiler son esprit en encourageant ses tendances morbides, mais, ainsi, le sens de l'harmonie complète manque à son œuvre. C'est le danger pour l'art de nos jours. Les extrêmes sont à la mode et l'art perd sa catholicité. Malheureusement, Matthew Arnold, qui s'acharnait à corriger ces violences, n'est plus. Les idées de Hardy sur ce problème sont exprimées dans un article sur *Candour in English Fiction* et Johnson s'en sert pour mettre la question au point (48). Hardy traite la plupart des romans anglais de « littérature de charlatanisme », assujettie à la dictature des librairies. Sur cet article, Johnson fait deux observations : en premier lieu, l'artiste n'a pas le droit de se plaindre si ses œuvres ne plaisent pas au public, car, en les publiant, il s'abandonne à son jugement, et deuxièmement, nul ne peut être coupable d'aimer du mauvais art, si ce n'est pas pour des raisons artistiques. Il cite l'exemple de Darwin qui aimait les romans légers et y trouvait la détente qui lui était nécessaire. Le docteur Johnson était, aussi, un peu de cet avis. Arnold répétait sur ce point le cri de Joubert. Hardy, lui-même, proteste contre « *the gratuitous infliction* » des faits douloureux. Avant d'entreprendre la discussion de *Tess of the D'Urbervilles*, Johnson veut examiner un aspect de la pensée de Hardy, qui a pu être un empêchement à sa popularité : son amour pour « la note de révolte ».

Hardy trouve dans la révolte contre la vie ou la société, la rai-

(48) *New Review*, janvier 1890.

son d'être du meilleur art littéraire. Dans les âmes, comme chez son Yeobright, qui n'accepte pas la vie comme elle est, il aime à dépeindre ce conflit contre une société injuste et une fausse religion. Johnson s'oppose à ce point de vue ; même si l'on accepte la nécessité de cette révolte, croit-il, il est permis de penser que Hardy a tort dans la forme de sa rébellion. Les citations qu'il fait de Matthew Arnold et de Pater sont intéressantes en ce qu'elles montrent sa propre position :

Here is the sober counsel of one who, like his own Heine, was a Knight in the war of liberation : « Dissolvents of the old European systems of dominant ideas and facts we must all be, all of us who have any power of working ; what we have to study is that we may not be acrid dissolvents of it ». Those old European systems, in religion at the least, I regard as eternal and ideal, neither old nor European : but how wise, with all the wisdom of a child of this generation, is the courtesy of Arnold's counsel ! For again, « the perfection of culture is not rebellion, but peace » : rebellion is but a lamentable, necessary means to an end, at best. The great literature has always expressed the sanity, the measure, the harmony, of the world : we may confront Mr. Hardy's irony about the well-proportioned mind, with the history of great revolutionaries (49).

Socrate et Dante, dit-il, se révoltent, mais ils se soumettent aux lois humaines, et le résultat est une vision de l'harmonie universelle. La manière de Hardy est austère, mais la passion de lutter contre les forces de la nature qui perce ça et là dans ses pages, tend à gâcher cet effet, sans constituer un argument valable. Dans *Tess of the D'Urbervilles*, son dernier roman, cette tendance s'accroît et c'est pourquoi Johnson le trouve inférieur aux autres.

The novels, which « vindicate the ways of God to man », are indeed wearisome : but fully as wearisome are those, which vindicate the ways of man to God : and it is because

(49) *The Art of Thomas Hardy*, p. 233.

très peu de relations avec lui — il occupait entre 1893 et 1898 un poste gouvernemental en Australie — entreprit cette tâche. Il avait aussi l'intention d'écrire sa biographie, mais bien qu'il eût obtenu de la famille Johnson la permission et beaucoup de documents utiles, il ne compléta ni l'un ni l'autre projet. En 1911, Miss Louise Imogen Guiney et Mr. Thomas Whitemore collaborèrent pour éditer un volume des essais de Johnson (2).

Leur méthode a été de présenter les articles comme ils pensaient que Johnson lui-même l'aurait fait. Dans les comptes rendus, les allusions à l'auteur et à l'ouvrage ont été en grande partie supprimées. Quand ils trouvent deux ou trois morceaux portant plus ou moins sur le même sujet, ils les combinent pour donner l'effet d'un essai homogène et complet. Comme illustration, examinons celui qu'ils publient sous le titre *The Soul of Sacred Poetry*. Trois morceaux en font partie : un compte rendu sur deux recueils de Christina Rossetti et de Mrs. Alexander, et deux articles : *Christmas Colour*, une exquise fantaisie sur la fête de Noël et ses associations poétiques, et *Sacred and Mystical Poetry*, un examen pénétrant de la nature de la poésie religieuse anglaise (3). Du premier, toute allusion à Mrs. Alexander est supprimée et ce qui reste est combiné avec les deux autres articles sous un titre inventé par les éditeurs. Les dates et les sources, mais pas les titres originaux, sont donnés en tête de l'article, mais il n'est possible dans ce mélange, ni de distinguer les traits de chacun, ni de suivre le développement logique. D'ailleurs, l'« essai » ainsi « com-

(2) *Post Liminium : Essays and Critical Papers by Lionel Johnson*, édité par Thomas Whitemore, 1911. L'éditeur dédie le volume à Miss Guiney. La part de chacun dans cette collaboration est difficile à préciser. Les lettres de Miss Guiney sont à cet égard contradictoires. Sa biographie, E. M. Tenison (*Louise Imogen Guiney*, 1923, p. 316) dit qu'elle écrivit l'introduction qui, malgré ses erreurs de fait, est un gracieux commentaire sur Johnson. Au fait, il semble que ce soit Miss Guiney qui fît la plus grande partie du travail, mais qu'elle refusât, pour une raison inconnue, d'y prêter son nom.

(3) Ces trois articles parurent dans l'*Academy*, 25 juillet 1896 et 26 décembre 1896, et dans l'*Outlook*, 9 juillet 1898.

posé » ne présente pas une suite d'idées satisfaisante : on sent que les éditeurs ont fait leur possible, mais ce qui en résulte n'est qu'une série de notes disjointes. C'est un exemple extrême, mais la même méthode s'applique plus ou moins à tout le recueil. Parfois, seulement les allusions qui trahissent le compte rendu sont omises : parfois c'est un titre nouveau : *A Dreamer of Dreams*, compte rendu du *Piers Plowman* de Jusserand, devient *The Strain of Mysticism in the English* ; *Sweet Reasonableness* est changé en *Erasmus, My Darling*. Quelle que soit notre opinion sur ce procédé, et on ne saurait guère le défendre, il faut reconnaître que par leurs soins, Miss Guiney et Mr. Whittemore nous ont sauvé une cinquantaine des meilleurs écrits de Johnson.

En 1921 Mr. Robert Shafer édita encore un recueil bien plus petit que *Post Liminium*, de douze morceaux, présentés franchement comme comptes rendus et reproduits exactement dans leur forme originale (4). Des douze, neuf portent sur des auteurs contemporains, dont Kipling, Mrs. Humphry Ward, Richard Le Gallienne. Ainsi, ce petit recueil, qui se distingue d'ailleurs par une préface fine et suggestive de l'éditeur, est très utile pour l'étude des opinions de Johnson sur ses contemporains, et de sa manière d'écrire les comptes rendus.

C'est donc dans ces deux recueils, renfermant une soixantaine d'articles, que le lecteur de nos jours doit trouver les matériaux pour une étude de l'œuvre périodique de Johnson. Les collections sont assez représentatives pour qu'on puisse en tirer une impression satisfaisante sur sa manière et son point de vue particulier, et dans l'ensemble c'est aux articles ainsi reproduits que nous ferons allusion dans les pages qui suivent.

Il est possible de classer les articles de différentes façons. Pour répondre à notre dessein, la plus utile serait de les diviser en deux groupes principaux, réservant pour une étude ultérieure, ceux qui se rapportent à Walter Pater. Nous distinguerons ceux qui traitent de la littérature du passé et ceux qui s'appliquent aux auteurs contemporains.

II

Johnson trouvait son plaisir et son inspiration dans le passé. Sa foi dans les classiques n'avait pas de bornes. S'il avait un message à propager, c'était celui de l'autorité des grands noms des temps écoulés. Il ne pouvait pas concevoir comment critiquer, ou même écrire quoi que ce soit, sans être muni de la connaissance de ce passé, historique et littéraire. Les clameurs du présent le dérangent fort peu, parce que les grandes voix lui parlaient de choses plus tranquilles et plus certaines.

What is true of loved humanity is true also of loved humanities, the high expressions of man's mind. As Augustine said of the Christian faith, here is a beauty both old and new ; only a starveling imagination is so hampered by the accidents of any ancient excellence that it cannot discern the essence which is dateless... We live in time, and the past must always be the most momentous part of it... But the classics have attained ; they are at rest... We are so sure of the classics « strongly stationed in eternity » (5).

Avec cette admiration, et de pair avec elle, on sent le plaisir qu'il y trouve. Cela ne revient pas à dire qu'il aimait sans discrimination tout ce qui était vieux, simplement à cause de l'âge, et on verra dans ses articles sur Lucien, sur Pascal, sur Dryden, le critique qui sait juger en admirant. Comme Pater, mais sans adopter un éclectisme aussi sévère que le sien, il sait évoquer la qualité particulière qui distingue l'auteur dont il parle.

Il est regrettable que Johnson n'ait pas plus écrit sur les auteurs grecs et latins. On voit dans son *Hardy* la connaissance qu'il en avait. Sur Lucrèce, sujet de plus d'un de ses poèmes et son auteur

(4) Lionel Johnson : *Reviews and Critical Papers*, édité par Robert Shafer, 1921.

(5) *Friends that Fail Not*, *Academy*, 8 décembre 1900 ; *Post Limitum*, pp. 211-212.

classique favori, il écrit quand W. H. Mallock en publie une traduction dans le mètre d'Omar Khayyam. Il remarque d'abord la différence profonde qui sépare les deux poètes, la gravité de l'un, la légèreté de l'autre. Imaginez, demande-t-il, Omar traduit en vers blancs miltoniens !

The tripping, discontinuous, epigrammatic quatrains have nothing in common with the slow-labouring, lingering thunders of the Lucretian periods, each line a triumph of tremendous music, and the complete period their concerted harmony... Thus translated, he is not himself ; he is any one of the countless poets who sing of the eternity of death and the sorrow of life : we might almost be reading Horace (6).

Il montre bien l'austérité de Lucrèce, sa philosophie fondamentale et grave :

No poem in the world so impresses us as accomplished with groans and sweat of the brow, with the agony and strong crying of birth-pangs, as the *De Natura Rerum* : which, truly interpreted, means the Universe (7).

Son érudition lui permet de citer les autorités sur Lucrèce, M. Martha et M. Sellers. Puis, après avoir mis en doute l'exactitude de la description de Lucrèce donnée par Pater, il nous donne sa propre impression du poète, montrant en quoi il est moins épicurien qu'Omar, et comment la sévérité de son attitude le rend stoïque. Après une enquête qui ne laisse rien à désirer sur la valeur d'une telle traduction, l'article termine par quelques phrases qui rappellent au lecteur la majesté et la profondeur de Lucrèce. On voit comment Johnson profite de cette occasion : d'une petite traduction il sait faire un compte rendu qui éclaire les attitudes de deux épicuriens très différents, apprécie les traits qui les distinguent, et nous communique un sens de la beauté du Romain.

(6) *Lucretius and Omar*, Academy, 14 juillet 1900 ; *Post Liminium*.
: 59.

(7) *Ibid.*, p. 60.

De même il emploie un compte rendu d'un recueil de légendes de Virgile comme moyen d'exprimer non seulement ce qu'il pense du livre lui-même, mais encore son appréciation du poète. Ainsi sa critique a une double valeur, et nous lui devons des paragraphes descriptifs aussi heureux que celui-ci :

For in the melancholy majesty of his mighty line we commune with the « white soul » which, at the height of Rome's magnificence, was not of that age, but of all ages, in virtue of an intense humanity. If he did not, in man's service, control the powers of nature, none has more profoundly expressed and praised them, the august workings amid which man lives. If he did not with authority go about doing good to men, none has more fully and perfectly given a voice to the infinite longing of their souls, nor spoken with a tenderer austerity (8).

Bien que les articles consacrés à la littérature classique soient peu nombreux, les trois ou quatre qui existent suffisent à révéler une critique fondée sur une érudition solide et à marquer aussi le plaisir que ces études lui procurent.

De la littérature française il a laissé quelques appréciations. Son essai sur Pascal servira d'exemple. L'habileté avec laquelle il y introduit les opinions d'autrui sur Pascal frappe au premier abord. Sainte-Beuve, Hume, Goethe, Dr. Johnson et Boswell, Villemain, Gibbon figurent dans ses pages pour ajouter de l'autorité : ils témoignent aussi de l'influence de Pascal. Ce qui est de Johnson lui-même ne se cache pas derrière ces allusions et vaut la peine d'être étudié. La personnalité de Pascal, dit-il, reste toujours difficile à évaluer : il est trop grand pour être classé facilement. Johnson remarque la nature de sa religion, son abnégation et l'appelle un « Lucrèce baptisé ». Il tente une description de ce qu'aurait été la *Défense du Christianisme* si elle avait été complétée :

Probably, it would have been the supreme masterpiece

(8) *Santo Virgilio, Academy*, 10 février 1900 ; *Post Liminium*, p. 229.

of French prose, if not of all modern prose, but unconvincing to the unbelieving, and perilous to the faithful. Pyrrhonism, in Pascal's sense a kind of Christian agnosticism, is a philosophic necessary of life ; but Pascal was no metaphysician or theologian, and his reasoned treatise would assuredly have crossed forbidden boundaries ; ...Not his reasoning, but his temperament, not his arguments, but his ideas are what enrich the *Pensées*, making them one of the world's great books (9).

Sur la vie et le tempérament singulier de Pascal, Johnson devient éloquent. La difficulté du sujet semble l'encourager à tenter une interprétation. Mais ce qu'il nous donne est plutôt une brillante conversation littéraire qu'un portrait satisfaisant. Puis, on se rappelle que ce n'est qu'un compte rendu d'une édition anglaise des *Pensées*, écrit à la hâte et dans des conditions attristantes, et on s'étonne de la grâce de son style et de la perspicacité de ses observations. Citons seulement quelques phrases choisies au hasard :

He lacked that mark of the saints, pitilessness for himself, but boundless charity for others ; his Puritanism was averse from all softness and indulgence towards the world in little things, that it might be won to the greater things.

Not the controversies of his day, but his thoughts on eternal things preserve his glory.

A lover of superiorities, he has pity for their opposites, but mere contempt for the meagre and the middling ; he is capable of making submission to evil, but not a compromise, and, if the heights of sanctity be unattainable, he will still attempt them (10).

De même, une traduction anglaise lui donne l'occasion d'écrire sur Sainte-Beuve. Johnson reconnaît dans la méthode de sa critique un esprit ami. Il relève son jugement sain, sa passion pour les vraies excellences littéraires, mais en même temps l'absence chez lui de grandes beautés, de merveilles, de profondeur. Citant la fameuse définition d'un classique, il démontre comment elle peut s'appliquer avec

(9) *Pascal*, *Academy*, 30 janvier 1897 ; *Post Liminium*, p. 157.

(10) *Ibid.*, pp. 159-160.

justesse à ce qui est le meilleur dans tous les mouvements littéraires. Il rappelle le discours de Hugo qui recevait Sainte-Beuve à l'Académie. Il parle alors de la connaissance qu'avait Sainte-Beuve de la littérature anglaise, évoquant ses appréciations sur Cowper, Pope et Shakespeare. Matthew Arnold, dit Johnson, apprend de Sainte-Beuve l'art de faire des citations. Ses remarques sur l'éclectisme de goût s'appliquent également à sa propre critique :

For it does not mean a careless impartiality, a *reductio ad absurdum* of catholicity in taste. It means a constant honesty in striving to regulate and harmonise our instinctive tastes by contact and converse with wide ranges of acknowledged and various masterpieces. Sooner or later, a vision of the unity of art, the presence of a « Wisdom strongly and sweetly disposing all things » will be revealed to us. But such is human perversity, some of us always remain hide-bound peasants, academicians of the parish, others, revolutionaries and rebels for mere love of change, for mere wantonness and impatience of control. Sainte-Beuve was wiser, and his influence becomes more desirable every day (11).

Mais Johnson excelle naturellement comme critique de la littérature anglaise. Déjà en 1885, ses articles dans le *Wykehamist*, journal d'écoliers, annonçaient une connaissance précoce et une rare sensibilité. L'essai sur *The Fools of Shakespeare*, publié dans *Noctes Shaksperianae*, malgré son style trop fleuri, est une étude subtile qui montre son pouvoir de faire des allusions et des généralisations justes. Il compare les fous de Shakespeare à ceux des moralités du XVI^e siècle et à ceux des dramaturges plus modernes et montre ainsi en quoi consiste le génie de Shakespeare : donner à chacun de ses fous une individualité et une humanité vraisemblable :

Reality, then, and humanity are the notes of Shakespeare's fools. They live, and are not outside « the kindly race of men »... Common life, consecrated, stirs in the world of Shakespeare, and to the fools it is given to lay bare something

(11) *An Exemplary Critic, Speaker*, 26 juillet 1895.

of the springs of pity and comfort, something of the secret of laughter and cheerfulness. And they do this, not by rant and vulgarity, but by hearts prompting tongues, in weal or woe (12).

On ne pourrait désirer de Johnson que plus de critique shakespearienne. Mais depuis ce jeune essai jusqu'au dernier écrit sur la littérature anglaise, la même sensibilité, disciplinée par un goût érudit, domine tout. C'est peut-être des poètes qu'il parle avec le plus de charme. Ce qu'il en dit possède une valeur particulière parce qu'il réunit en lui le critique et le poète ; union rare, et pas toujours heureuse, mais qui, chez Johnson, ni très grand poète, ni critique de premier plan, semble donner à ses articles un intérêt piquant et une intuition sûre. Son choix personnel des poètes passait d'une admiration sans bornes pour Browning et Hugo à un amour pour les poètes plus austères, les Lucrèce, les Arnold. Il serait intéressant d'étudier ce développement et d'en noter les causes, mais nous ne possédons pas un seul article consacré à ces favoris de jeunesse. Sans doute, avec le temps qui changeait sa religion et le rendait de plus en plus soucieux de la forme, la philosophie et l'expression rude de Browning lui plaisaient moins.

A Oxford il était entraîné par la réaction contre Tennyson. Ses lettres personnelles montrent bien l'aversion croissante que lui inspirait le culte tennysonien. Parlant de leur amitié à Oxford commencée en 1888, Mr. Laurence Binyon dit : « *Admiration of Matthew Arnold and a dislike of Tennyson, then almost universally idolized, brought us together* » (13). Plusieurs comptes rendus portent sur les éditions diverses de Tennyson, et Johnson, sans le condamner entièrement, laisse voir ses antipathies. Derrière les éloges modérés on aperçoit des plaintes délicates. Il est peu probable, même s'il avait voulu écrire une critique sévère, qu'un rédacteur l'eût publiée. En 1901,

(12) *The Fools of Shakespeare, Post Liminium*, p. 77.

(13) Nous citons une lettre dans laquelle M. Binyon nous fait l'honneur de raconter plusieurs réminiscences de son amitié avec Lionel Johnson à Oxford et pendant ses premières années à Londres.

neuf ans après la mort du lauréat, Johnson ose s'exprimer plus franchement :

By far the greater part of Tennyson has a curious lusciousness of effect, which is depressing ; we want the austere hill-airs of Wordsworth... He wrote much that has an artificial majesty and pomp of sonorous sound, or a subtly cloying sweetness... A prolonged reading of *The Princess* is a somnolent, semi-conscious lotus-eating after which one longs for *The Ring and the Book* of Tennyson's great and generous rival, or for Tennyson's own *Boadicea*, or his own *Ode on the Death of the Duke of Wellington* or his *Ballad of the « Revenge »* (14).

En essayant d'estimer le verdict futur sur Tennyson, il hasarde l'opinion que ce sera dans les courts poèmes lyriques et dans les drames que l'on trouvera son excellence, mais qu'on lui reprochera d'avoir prodigué un art trop riche à propos de sujets insuffisants. Il est remarquable aussi qu'en esquissant l'histoire de la littérature du siècle écoulé, Johnson ne fasse aucun effort pour donner à Tennyson une place prépondérante parmi les poètes de son temps (15).

Pour Byron aussi, Johnson avait une aversion, et son article, provoqué par une réédition du poète, se distingue par un ton de violence qui lui donne une place unique parmi ses écrits. L'article commence par une brillante description du Byron de la tradition, suivi par l'opinion personnelle de Johnson sur le Byron réel. Il le trouve homme méprisable et poète indigne du nom. Catégoriquement il nie qu'il vaille d'être considéré comme poète : son seul titre à une réputation se trouve dans l'éclat de ses satires et dans le caractère oratoire de ses vers.

But Byron the poet ? Emphatically, he was not a poet ; not if Shakespeare and Milton are poets. He was a magnifi-

(14) *The Last Laureate*, *Daily Chronicle*, 25 octobre 1901.

(15) *The Poets of the Nineteenth Century*, *Daily Chronicle*, 27 déc. 1900, reproduit dans *The Mind of the Century*, 1901, et dans *Post Liminium*, p. 120.

cent satirist : the *Vision of Judgment*, *Don Juan*, and *Beppo* are very glories of wit, indignation, rhetoric : accomplished to the uttermost, marvellous, and immortal ; filled with scathing laughter, rich with a prodigal profusion of audacious fancy and a riot of rhyme... Outside his own province of satire, he created nothing of power, nothing but frantic efforts to be powerful ; and he turned the lovely speech of English poetry into a hideous noise (16).

De *Cain* et de *Sardanapalus*, Johnson cite des passages pour soutenir sa thèse et il continue ainsi :

Such is Byron's « mighty line » : this horrid dissonance, this gasping and croaking, is the breath of his fiery spirit expressing itself in poetry and passion... « Essentially ignoble » is the very term for Byron's verse ; it lacks every fine quality, from the majesty of Milton to the polish of Pope. Many a poet whose matter is tedious and outworn can be read for the redeeming excellence of his manner. Byron is not of these (17).

La vie de Byron lui inspire encore plus de mépris. Il est curieux de lire cette sorte de critique dans une période que d'aucuns supposent dissipée et amoral :

His letters alone reveal the man ; a man of malignant dishonour and declamatory affectation, and poetising conceit ; a man who could not even act upon Luther's advice and « sin boldly », but must needs advertise his silly obscenities. Despicable, that is the word for him ; and it is no Philistine Puritan that so speaks... He did one thing well : he rid the world of a cad by dying as a soldier (18).

Quelques phrases suffisent au critique pour comparer Byron à ses contemporains et pour montrer son manque de profondeur et de noblesse.

(16) *Byron*, *Academy*, 7 mai 1898, *Post Liminium*, pp. 195, 196

(17) *Ibid.*, p. 197.

(18) *Ibid.*, p. 195.

Cet article véhément fut rejeté par le rédacteur du *Daily Chronicle* qui l'avait demandé. Johnson l'envoya donc, sans modification, à l'*Academy*, qui le publia avec la signature de l'auteur.

Mais, exception faite de ces deux antipathies, l'attitude coutumière de Johnson envers les poètes est celle d'une sympathie délicate. Ses articles sur Vaughan, Arnold, Blake, Gray et Coleridge sont des appréciations distinguées qui trahissent en même temps le plaisir que trouve le critique à les lire et à dégager leur charme particulier. Comme exemple, prenons celui qu'il écrivit sur Henry Vaughan. Il commence par évoquer pour nous la vie solitaire de Vaughan au sein des collines galloises et montre comment la tranquille contemplation durant ces longues années devient l'inspiration principale de sa poésie. Il remarque à quel point l'art du poète dépend de cette inspiration et comment elle manque souvent à Vaughan. Son caractère distinctif il le décrit ainsi :

Imagine Wordsworth retaining his impassioned Platonism of contemplative thought, but enriching it with something of Crashaw's, or of Miss Rossetti's, refulgent religious raptures. Vaughan, at his noblest, is something like that ; for amid all his ardours of devotion there is a steady strain of philosophical conceptions, his Christian Platonism, theological mysticism : he has never the feverish fire which can go nigh to making Crashaw hysterical when he would be ecstatic. Vaughan's is the opposite danger : he comes close upon being flat and dull, when his aim is the lofty and the calm ; the lines do not quiver and kindle and break into a sudden glory, but pursue an even course of conceits and fancies (19).

Il trouve que pour Vaughan la nature est la même que pour Berkeley et pour Newman ; de courtes citations de ces auteurs le justifient. Mais ses idées philosophiques étaient communes à plus d'un poète de son époque ; en quoi réside la grandeur supérieure de Vaughan ?

(19) *The Silurist*, *Daily Chronicle*, 11 mars 1897 ; *Post Liminium*, p. 271.

In his inspired ability to communicate high thoughts of philosophic value in terms of the imagination, in artistic phrase and form, his eyes are not « blinded with excess of light », but piercing keen and full upon the natural world. Nature to him is consecrate ; he will not, because natural things are symbols, ignore them for love of what they symbolize. He shows us nature, as it indeed appears, with all the grandeur or the delicacy of its phenomenal life ; but, without obscuring that phenomenal beauty, he can show it « apparelled in celestial light » (20).

Le mot « white », si fréquemment employé par Vaughan, est analysé pour montrer la richesse d'images qu'il évoque en gallois. L'adjectif semble exprimer la qualité de sa poésie, « *a paradisal sense of bright innoence* » opposé à « *the blackness and heaviness of the shadow of death and sin* ». L'absence de détail biographique sur Vaughan n'est pas à regretter, pense Johnson, car il est plaisant d'en faire un portrait imaginaire. L'atmosphère d'isolement qui l'entoure donne un charme de mystère à sa personnalité.

Ou encore, voyons avec quelle habileté il décrit la formation de l'esprit de Matthew Arnold. Les phrases bien choisies évoquent les qualités qu'elles signalent :

From the Greek culture, he took a delight in the beauty of life and of fine imagination ; from the Hebrew genius, a sense of reverence and meditation ; from the French, a certain grace and lucidity of spirit ; from the German, a steady seriousness of mind. By descent he was in part, a Celt : that gave him a « natural magic » of emotion and soul ; while from his English origin he took that daring common-sense which enabled him to hold in harmony these various qualities (21).

On sent, en lisant ses deux ou trois articles sur Arnold, à quel point Johnson lui doit la manière et le ton de sa propre critique ; à

(20) *Ibid.*, p. 273.

(21) *Matthew Arnold*, *Academy*, 10 janvier 1891 ; *Post Liminium*. p. 295.

lui-même on pourrait appliquer avec justesse quelques-uns des phrases par lesquelles il caractérise son esprit cultivé et humaniste.

Les poèmes d'Arnold, mélancoliques et calmes,

give us a view of nature and of life as contemplated by a mind of great sympathy and insight, acquainted with the choice spirits of ancient civility, and with the living emotions of our own age... The false worship of words, the conventional acceptance of phrases, all the spurious wisdom in the world, he fought against... (22).

Styliste lui-même, Johnson était particulièrement sensible au style des prosateurs anglais. Quelquefois, en écrivant, il semble imiter la manière de celui qu'il décrit. Son article sur Sir Thomas Browne nous apporte des échos du *Hydriotaphia*. Dans *Octavius Pulleyn*, une fantaisie charmante sur un poète peu connu du XVII^e siècle, il adopte le style de cette époque avec un tel succès que (Sir) Edmund Gosse, si bien renseigné qu'il fût sur la littérature de ce temps, se demande si le critique n'a pas inventé le poète et les vers qu'il cite (23). En tout cas l'article le ravit et le jour même il félicite l'auteur dans une lettre intéressante :

I have never seen these verses in Flatman's *Laudatory Prefaces*. You observe that he is the missing link between Marvell and Lady Winchelsea in the observation of phenomena. But I am hurrying home to make sure you have not invented. You are « capable de mieux » (24).

Mais la valeur de ses appréciations sur les prosateurs réside dans quelque chose de plus profond qu'une adroite imitation. En peu de mots Johnson sait définir les caractères propres à l'écrivain qu'il étudie. Ainsi décrit-il la prose de Bacon :

His worldly wisdom is a profound, unemotional calcula-

(22) *Ibid.*, p. 297.

(23) *Octavius Pulleyn, Speaker*, 7 mai 1898 ; *Post Liminium*, p. 204.

(24) Lettre inédite, 7 mai 1898.

tion, set down in sentences of a massy gold... the discourses, for all their charm, have something of the State Paper about their terse precision of precept... His permanent appeal in the *Essays* lies in his incomparable strength and weightiness of phrase... Rich with classic and historic instances and illustrations, teeming with pregnant and undelivered meanings, majestic in their disdain of superfluities, the great sentences pass in procession with an air of proud assurance... Their gnomic utterances are monumental in their cumulative effect and wear an aspect of finality (25).

Dans l'article sur Burke il est typique qu'il pense plus à ses qualités littéraires qu'à son art oratoire. L'écrivain chez Burke est plus grand que l'orateur, dit Johnson, et aujourd'hui on apprécie mieux sa pensée que ne le pouvait le public de son époque. A loisir nous suivons le miracle de sa logique, la construction « impériale ». A l'éloquence et à l'imagination irlandaises Burke ajoutait le sens commun anglais, et tous les deux étaient enrichis d'une culture libérale. Ce qui distingue sa prose, c'est le mouvement grandiose qui avance irrésistiblement comme la mer. Johnson remarque aussi que Burke, en matière de style, est presque le dernier descendant de Hooker, de Milton et de Browne, de cette lignée qui employait un anglais riche et sonore. A côté de lui ses contemporains semblent modernes, et pour retrouver cette éloquence prodigue, il faut aller jusqu'à De Quincey et à d'autres prosateurs du XIX^e siècle qui ont plus ou moins imité les anciens.

Rien n'est plus intéressant dans ces essais que de voir comment Johnson passe du style à la pensée d'un auteur. Comme Pater, il s'intéresse à la philosophie ou à la morale renfermée dans l'œuvre qu'il étudie. L'essai sur Burke le montre à merveille. C'est la pensée politique qui attire Johnson même plus que le charme du style. Il remarque comment l'intensité de la vision morale de Burke faisait sa faiblesse comme orateur. Mais aussi, avec quelle approbation sympathique décrit-il son attitude !

(25) *Thoughts on Bacon*, *Daily Chronicle*, 14 avril 1900 ; *Post Liminium*, pp. 31-32.

He had an intense feeling for the betterment of mankind, but upon the *antiqua via* : he loved reformation, hated innovation. To reject the past, to become a voluntary *parvenu* and orphan, to long for a vulgar *nouvelle richesse* in principles and institutions, is to make yourself a sorry and shivering spectacle before the angels (26).

En critiquant les auteurs plus riches dans leur style que dans leur matière, il se montre aussi juste. Au premier abord on pense que Johnson éprouverait très peu de sympathie pour un esprit tel que George Borrow. Sa manière décousue doit offusquer le styliste avide de suite logique, et ses préventions anticatholiques doivent offenser en lui l'orthodoxie rigide. Mais Johnson surmonte ses partis pris pour faire de son article sur Borrow une de ses plus charmantes appréciations. C'est justement dans la riche confusion de sa matière qu'il trouve l'attrait. Dans l'amour de la vie en plein air, caché au fond de sa nature, il voit le point de départ pour une évaluation de l'esprit fougueux du chroniqueur tzigane. Avec une verve égale à celle de son auteur, il appelle son article : *O Rare George Borrow* et laisse voir à travers tout ce qu'il en écrit le plaisir que lui fait cette étude. Il signale l'importance et la vivacité des détails : *Borrow* rend net et saisissant le moindre événement. Johnson, observant que d'autres critiques ont reproché ce trait à Borrow, fait preuve d'une compréhension intime de l'esprit qui l'anime.

Peut-être est-ce son pouvoir d'évoquer la personnalité derrière le style et la matière d'un auteur qui donne à la critique de Johnson une valeur permanente. On s'étonne qu'un homme si jeune et d'habitudes si réticentes ait une connaissance et une compréhension aussi sensibles de la nature humaine. Vaughan, Boswell, Borrow, et bien d'autres revivent dans le peu de pages qu'il leur consacre. De « *bustling, breathless, bragging Boswell* », titre que les éditeurs de *Post Liminium* n'ont malheureusement pas voulu conserver, Johnson fait en six pages une miniature exquise. Toute l'absurdité de cette

personnalité énigmatique, tout ce qu'il y avait d'aimable en elle est vivement dépeint :

You can almost see him reckoning up, as it were, on his plump fingers, his eminent acquaintances, the cities and courts that he has visited, his writings and flirtations and experiences in general : they are his treasures and his triumphs... A very quaint man, a very ludicrous man, but certainly a great man : causes and effects must be commensurable, and the Boswell of Boswell's *Johnson*, that splendid and unique creation, cannot have been no more than a prying, impertinent, besotted, brainless busybody, a meddling, mannerless, self-important little chatterer, with a big note-book and a good memory (27).

Il nous fait sentir la petitesse et la grandeur de cet homme et en même temps il critique efficacement son œuvre littéraire. Quelqu'un a dit que l'essence de Pater, c'est l'étude de la personnalité dans la littérature ; cela s'applique aussi, en partie, à la critique de Johnson qui voit dans un livre l'expression d'une nature unique.

De même, au moyen d'un mélange heureux d'érudition et d'art, il sait recréer le passé. Un de ses amis nous décrit comment Johnson, épris d'une passion pour les belles choses d'hier, pouvait, au cours d'une conversation brillante, et grâce aux allusions fréquentes à sa splendide bibliothèque, reconstruire pour ses hôtes, le génie d'un temps passé (28). « *A virtuoso of mental bric-à-brac* », il savait choisir des phrases et des citations qui donnaient la couleur particulière de l'époque décrite. Un peu de cette même qualité entre dans ses articles. Il conclut sa description de Boswell par quelques lignes imprégnées de l'esprit de son siècle ; tout l'article sur Erasme semble respirer celui de la Réforme catholique, de More et de ses contemporains. Dans un des deux morceaux consacrés à Izaak Walton, le ton de l'anglicanisme de son époque se fait entendre ; des allusions judicieusement choisies introduisent dans ses pages Hooker, Donne

(27) *Bustling, breathless, bragging Boswell*, *Academy*, 18 septembre 1897 ; *Post Liminium*, pp. 138-139.

(28) *Poetry Review*, Victor Plarr, juin 1912.

et Herbert. Tous les personnages du « prince des biographes » passent devant nos yeux.

Cette sorte de critique évocatrice ne se fait qu'au moyen d'une connaissance profonde des faits, soumise à une imagination poétique. Les deux qualités se rencontrent dans les meilleurs articles de Johnson. Il a écrit très peu d'essais purement historiques mais dans certains comme *The Age of Dryden* et *Archbishop Laud* on sent l'importance du cadre de l'époque, et c'est cela qui fait la valeur de ces morceaux, plutôt que ce que dit Johnson des choses proprement littéraires. Laud, par les contradictions de son caractère, a toujours été un sujet difficile à traiter et Johnson s'en rend compte quand il écrit son article, un compte rendu de deux livres sur la vie et le temps de l'évêque. Par quelques traits bien marqués il tente une définition de son caractère, placé contre le fond des événements historiques. Nous le voyons dans ses rapports avec Strafford et avec ses ennemis.

Dire que Johnson a le sens historique, c'est dire que, derrière les individus, il ne perd pas de vue l'ensemble. Un article écrit pour une série sur l'Angleterre au XIX^e siècle, mais qui s'applique à la poésie de cette période, montre avec quelle facilité il tient compte de tous les courants disparates. Cette sorte d'article, s'il aboutit à quelque chose de plus utile que les observations banales et les lieux-communs, exige des talents spéciaux ; surtout le pouvoir de saisir les traits d'importance capitale parmi les multiples détails qui l'encombre. Un résumé comme le suivant indique que Johnson le possède. La poésie du siècle écoulé, dit-il,

has taught us to look upon nature with new eyes, found fresh means of escape from materialism, bidden us comprehend the soul of past ages, quickened our insight and research into the soul of man, made both optimism and pessimism more profound, liberated verse from its chains, sung to a larger music in a richer tongue, insisted upon the mystery of things, restored the spirit of romance, extended its provinces upon every side, and helped it to become a spiritual power (29).

(29) *The Poets of the Nineteenth Century*, *Daily Chronicle*, 27 déc. 1900. *Post Liminium*, p. 123.

Prend-il pour sujet de discussion, au lieu d'un mouvement ou d'une période, un genre de poésie, le même principe le guide. *Sacred and Mystical Poetry*, une délicate étude, impossible à reconnaître dans le pot-pourri dont elle fait partie dans *Post Liminium*, servira d'exemple. Les qualités essentielles pour le poète mystique forment le sujet de son début : une attitude de *scio cui credidi*, de foi inébranlable, un dogme accepté, une familiarité et une certaine franchise à l'égard des faits représentés par ces dogmes : voilà ce qu'il faut. Il explique la différence entre la poésie « spéculative » de Tennyson et de Browning, et celle, dans la vraie tradition mystique, de Christina Rossetti et de Patmore, par l'absence ou la possession de ces qualités. Il parle du « réalisme grotesque » de la foi et cite Southwell pour montrer ce qui manque à la plupart des modernes qui ont essayé ce genre :

Yet how many modern writers of religious verse have written beautifully ? Their piety paralyses their poetic wits ; a dry formality of phrase besets them, a kind of consecrated commonplace. The rich loveliness of the older divine poets is for them a quaintness of conceits, lacking in pure simplicity... It is as though originality in the poetry of faith were a dangerous thing and sensuous beauty of expression in dwelling upon things celestial and supersensuous to be condemned. This timidity in the matter of beauty proceeds in part from timidity in the matter of imagination (30).

Il est significatif que l'article se termine par une citation de Coventry Patmore. L'envergure de ses vues et la suppression des détails donnent à l'article une profondeur qu'une simple appréciation ne posséderait pas.

(30) *Sacred and Mystical Poetry*, *Outlook*, 9 juillet 1898 ; *Post Limum*, p. 118.

III

Nous avons remarqué que, bien que les livres les plus chers à son cœur fussent ceux d'un passé vénérable, Johnson apportait à la critique des contemporains une sympathie rendue plus efficace par son érudition. Les éléments pour l'étude de cet aspect de sa critique ne manquent pas. Il écrivait des comptes rendus sur les poètes irlandais presque comme un devoir, mais en outre, il écrivait sur Stevenson, Kipling, Mrs. Humphry Ward, Patmore et Meredith. entre autres. C'est dans les notes données à Mrs. Hinkson qu'il faut chercher ses opinions sur les poètes « décadents », et ces notes ont plus de valeur en ce qu'elles ont été faites avec une franchise que Johnson ne se permettrait pas dans ses articles publiés. D'ailleurs, on trouve, éparpillés ça et là dans ses écrits, des jugements sur la littérature contemporaine. Prenons d'abord quelques articles écrits franchement comme des comptes rendus.

Trois d'entre eux, consacrés à Kipling, que nous pouvons étudier dans le recueil de M. Shafer sont particulièrement intéressants parce qu'ils nous donnent les idées de Johnson sur un auteur au seuil d'une carrière destinée à une réputation énorme. Ils passent en revue le premier roman, *The Light that Failed*, le premier recueil de contes, *Life's Handicap*, et les vers qui valurent à Kipling le commencement de sa renommée, *Barrack-Room Ballads*.

Dans la critique du roman, il constate d'abord la réputation déjà grande de Kipling, due à sa puissance indéniable. Le style laisse parfois à désirer mais il ira en s'améliorant : le public qui parle déjà d'une « perfection achevée » manque de sens critique. *The Light that Failed* avait été publié pour la première fois, dit-il, dans une revue. L'auteur lui avait alors donné un dénouement heureusement romantique pour plaire au grand public, mais c'était un dénouement impossible. Publié en volume, le récit se termine logiquement et Johnson, tout en félicitant l'auteur du changement apporté, lui reproche d'avoir cédé en premier lieu au goût du jour. Puis vient la question : pour-

quoi les actions du roman sont-elles d'un plus grand intérêt que les personnages ? C'est parce que Kipling est un observateur, non un penseur. Il ne nous donne pas ses réflexions sur la vie, mais des reflets de la vie. Il présente les faits et les laisse raconter leur propre histoire. Voilà une méthode littéraire efficace, mais d'une application très limitée. Elle convient à la description vivante de scènes courtes et de gens simples : elle ne suffit pas à la peinture de scènes ni à l'analyse de gens d'un monde plus complexe. Kipling réussit à merveille quand il traite des sujets indiens d'une intensité véhémente ; il est moins heureux pour exprimer les nuances délicates. Son grand défaut, c'est d'appliquer à tous les sujets le même procédé. L'expression vivante, la détermination vigoureuse deviennent ennuyeuses, et, portées à l'excès, produisent un effet de « vulgarité brillante ». Ceci dit, Johnson signale les mérites de Kipling : discrétion, concision, et un don d'observation prodigieux.

Dans le second compte rendu, il indique les qualités et les défauts de *Life's Handicap* par une classification des contes qui composent le volume. Le défaut essentiel, c'est ce qu'il appelle « une certaine teinture de mauvaises manières du point de vue littéraire », et il cite des passages d'ailleurs superflus à son avis, qui offensent le goût par leur caractère potinier. Il se demande aussi si les types d'officiers indiens si fréquemment dépeints sont vraisemblables. Par ses relations avec les militaires, Johnson est bien renseigné à cet égard. Puis, il s'en prend à la vigoureuse école qui tend à s'imposer dans la littérature anglaise. Le passage marque si bien son attitude envers ce genre, et en même temps renferme une critique si spirituelle que l'on est tenté de le citer en entier :

Just now, a new philosophy is coming into fashion : it is required of a man that he be virile, robust and bitter. Laugh at life and jest with the world : waste no words and spare no blushes : whatever you do, do it doggedly, and whatever you say, put a sting into it. In sentiment, let Voltaire talking Ibsen be your ideal... Life is short, so stuff it full : art is long, so cut it short. Various men have various methods : some writers cut art short by reducing it to impressions, some by reducing it to epigrams. Whichever you do, care nothing for

beauty and truth, but everything for brevity and effect... You can make literature an affair of nerves or an affair of blood : you may paint life gray, or paint it red. But if you would be a modern man of letters, before all else, ignore the Ten Commandments and the Classics. Swear by the sciences, which you have not studied, and the foreign literatures, which you read in translation (31).

Cette harangue n'est point toute dirigée contre Kipling, mais Johnson démêle chez lui quelques-unes de ces tendances regrettables. Les contes ayant vraiment une valeur littéraire sont loués avec justice : en même temps, le critique remarque que Kipling se contente souvent d'un maniérisme indigne de lui.

Parallèlement, il établit la même distinction entre les *Barrack-Room Ballads* et les autres poèmes du volume. Le réalisme des premières est vraisemblable, mais beaucoup des poèmes manquent de vérité sans manquer de rhétorique. La nouveauté des ballades et leur rythme si mouvementé plaisent à Johnson. Il remarque que l'armée, considérée comme un métier, n'a pas reçu jusqu'ici l'attention des poètes anglais. L'allure qui distingue les ballades, malgré sa facilité apparente, est reconnue comme le résultat d'un travail d'artiste. Suit une appréciation juste et bienveillante de celles qu'il juge les meilleures. Mais, tout en admettant l'énergie admirable des autres vers, il dénonce leur boursouffure et leur exagération. Ses goûts studieux et calmes lui font détester cette glorification de l'action, de l'homme fort et vigoureux :

This glorification of the Strong, the Virile, the Robust, the Vigorous is fast becoming as great a nuisance and an affectation as were the True and the Beautiful years ago. It is so easy to bluster and brag ; so hard to remember that « they also serve who only stand and wait ». Indeed, there seems to be no virtue which Mr. Kipling would not put under the heading of valour ; virtue, to him, is *virtus*, and all the



(31) *Life's Handicap*, Academy, 17 oct. 1891 ; *Reviews and Critical Papers*, p. 29.

good qualities of men are valorous... That may be fair enough as a view of the matter to be sometimes emphasized ; but we can have too much of it (32).

Il proteste aussi contre le jingoïsme naissant de la littérature anglaise ; celui de Kipling est comparé au patriotisme plus noble de Milton, de Wordsworth et de Browning. En signalant ces défauts, Johnson ne perd pas de vue les mérites du poète ni le plaisir qu'il trouve à lire son œuvre, mais il voit le danger de ces tendances et espère qu'elles ne seront que passagères.

Si nous avons consacré plusieurs pages à ces trois articles, c'est qu'ils en valent la peine, car on y voit que Johnson, sans se laisser égarer par l'engouement général, formule un jugement que l'avenir a fait sien. On comprend aussi qu'il prend sa critique au sérieux : il vise à donner à l'auteur des conseils utiles, et en ce qui concerne Kipling, qui pourrait dire qu'il n'ait pas raison ?

Johnson n'écrivit pas autant sur ses autres contemporains, et par conséquent on ne peut se former une idée aussi complète de ses opinions à leur égard. Sans avoir une importance capitale, ses comptes rendus sont donc intéressants pour la lumière qu'ils jettent sur tel ou tel aspect de l'œuvre de Davidson, ou de Morris, par exemple. Des *Ballads and Songs* du premier, son confrère du *Rhymers' Club* à l'esprit si différent, Johnson donna une appréciation amicale. Il trouve le mérite distinctif de Davidson dans la vitalité de ses moindres poèmes. Tout ce qu'il écrit porte le reflet de sa personnalité ; on sent que Johnson connaissait la dure vie du poète écossais et en comprenait l'amertume. L'absence de toute sentimentalité, aussi bien que l'audace des ballades, lui plaisent. Ici, pas de pâle imitation, mais dans tout, la fraîcheur et l'originalité. Il note que les ballades sont plus que de simples histoires chantées avec grâce car chacune renferme son problème psychologique ; sous forme de ballade, Davidson traite des sujets dont Browning aurait fait des monologues dra-

(32) *Barrack-Room Ballads*, Academy, 28 mai 1892 ; *Reviews and Critical Papers*, p. 37.

matiques. Sa préoccupation, c'est l'humanité et sa vie ordinaire. Son impression de la vie humaine, présentée sans artifice, révèle le cœur de l'homme et inspire de l'amour pour lui. Il relève l'élément curieusement folkloriste de ses ballades et signale l'habileté du poète à passer de la fantaisie au grotesque. Le critique perspicace retient *The Ballad of a Nun* comme la meilleure. Il note le progrès fait par Davidson depuis le volume précédent, *In a Music Hall*, mais il en montre en même temps, le défaut principal, commun à tous deux : le manque de fini. On se dit toujours : Quels poèmes il écrira d'ici dix ans ! Il estime que le talent du poète est susceptible de se développer. Toujours en éveil quand il s'agit de versification, Johnson voit que Davidson développe mieux ses pensées quand il se sert du quatrain octosyllabique au lieu de vers blancs ; le besoin de concentration imposé par la strophe empêche le laisser-aller qu'encouragent les vers blancs. Ce n'est point là une critique brillante, mais elle est bien appropriée au sujet, en saisit l'important et l'exprime avec grâce.

Quand *News from Nowhere* paraît, Johnson commence son compte rendu en le comparant avec *Looking Backward* de Richard Bellamy. Il profite de l'occasion pour attaquer ce dernier avec véhémence :

Not long ago there was published a book, of an ugliness so gross and a vulgarity so pestilent, that it deserved the bonfire and the hangman, the fate of no worse books in a bygone age... That book is *Looking Backward*.

It purported to give us an insight into the perfected society of the future; and what we saw was a nightmare spectacle of machinery dominating the world (33) .

Mais, parmi les rêves utopiques du moment, Johnson trouve celui de Morris très tentant. Il remarque que le système de Morris ne se donne pas pour un système social complet, et qu'on ne peut donc le comparer aux utopies de Platon, More et Bacon. Morris ne vise qu'à décrire « une époque de repos » pour un monde trop absorbé par des

(33) *News from Nowhere*, *Academy*, 23 mai 1891 ; *Reviews and Critical Papers*, p. 52.

soucis inutiles. La faiblesse du livre est dans l'insuffisance des moyens qu'il propose pour atteindre ce but. Il est typique que Johnson considère le livre non point comme un texte socialiste mais plutôt comme une vue de la terre promise. La simplicité de la vie ainsi dépeinte lui plaît mais il constate que l'amour de la terre et des choses simples est loin d'être aussi répandu que Morris semble le penser : au contraire, on commence, dit Johnson, à aimer la névrose en soi.

Nowadays people seem to pride themselves upon having headaches of body and soul ; to relish the sensitiveness of their nerves, their delicate and diseased condition. Effeminate persons give us sonnets upon nature, full of fantastic sentiments and of refined phrases : but a twenty-mile walk or a sleep under the stars would be to them a painfully athletic pleasure. Nor have they that loving and personal regard for the very earth itself which Mr. Morris so rightly prizes... We have fallen in love with a way of torturing nature into complicity with our vague emotions (34).

Johnson se demande aussi si le système de Morris laisse place au développement harmonieux de toute la personnalité : on croit entendre Pater. Morris pense, par exemple, qu'il y a trop de livres dans le monde, mais, pour Johnson, les livres, après la nature, restent les choses les plus précieuses de la vie. Quand Morris applique sa censure à l'architecture classique, le critique proteste avec colère. Son admiration pour les œuvres de Wren, Inigo Jones, Hawksmoor et d'autres artistes du « siècle poli » est trop forte pour céder à la condamnation trop générale de Morris. Il sacrifierait, dit-il, une douzaine de cathédrales ogivales pour sauver Saint Paul. Après cet éclat d'indignation, le compte rendu se termine par une expression de gratitude pour un livre viril et agréable.

Rien ne montre mieux la différence essentielle entre Johnson et le jeune homme moyen des « Nineties » que son compte rendu de *The Religion of a Literary Man* de Richard Le Gallienne. Ce livre, suite d'une controverse sur la divinité du Christ poursuivie pendant

(34) *Ibid.*, p. 54.

plusieurs mois dans le *Daily Chronicle*, traduit l'attitude moyenne du jour, non-dogmatique, satisfaite de généralisations, optimiste. C'est un document de valeur dans l'histoire religieuse de l'époque. Pour apprécier le compte rendu, il faut avoir lu le livre dont chaque page présente des imprécisions, des demi-vérités, des évasions habiles, et tout cela avec le charme d'un style léger et d'une sincérité louable. Pour Le Gallienne, toutes les questions épineuses de la religion ont été définitivement réglées par les commentateurs allemands et par Renan. Ce qui ne revient pas à dire qu'il ait lu ces critiques, comme Johnson le démontre. Son compte rendu est admirable par l'habileté avec laquelle il oppose aux illogismes désinvoltes de son ami, une méthode et une théologie profonde. On sent en lui la tentation presque toujours vaincue d'écraser son adversaire, mais, en subtil pince-sans-rire, il sait relever les points faibles du livre : la sentimentalité et la superficialité :

His book is distinctly marred by a « popular » superficiality of treatment, when he touches, not with the least irreverence, yet with an easy assurance, upon questions which have imposed upon many men years of spiritual agony and mental labour.

But there is an incurable sentimentality, not of the gushing and wordy sort, but somehow inherent in the very strength of the writer, an intrusion of fancies into the place of thought... A pretty sentiment is too much for him... Much of his pleasant language is an ingenious evasion, self-deception, method of illusion (35).

Ce n'est là que l'opinion de Johnson sur un seul livre de Le Gallienne ; si nous la rapprochons des brèves notes données à Mrs. Hinkson, l'impression devient plus complète. Sous le titre « Le Gallienne », on lit :

Prettiness, not beauty, which implies more imaginative thought and faith than he possesses. Feels the sentiment of

(35) *The Religion of a Literary Man*, *Academy*, 2 déc. 1893 ; *Reviews and Critical Papers*, pp. 102, seq.

beautiful things — not their truth. A persistent note of — not vulgarity or bad taste — but of unconscious familiarity in a bad sense. He belittles things by his touch. Charming on trivial subjects. Too much the « professional poet ». Should take a long course of Arnold and Dr. Johnson. Now and then happily inspired and is never quite contemptible, but usually very irritating. Contrives to get a certain curious *personality* into his work which either fascinates or exasperates (36).

Ces commentaires tant soit peu malicieux ne sont pas le seul endroit où Johnson tient à censurer ses jeunes contemporains : en effet, on pourrait dire que toute sa critique est dirigée contre les qualités que l'on associe avec la « décadence ». Comme c'est dans sa critique que l'on étudiera le mieux l'attitude de Johnson envers ce mouvement anglais, le moment est venu de l'examiner. Avant d'apprécier cette attitude et de déterminer la place de Johnson dans le mouvement, voyons ce qu'il en écrit.

M. Farmer prétend que Johnson s'éloigna du mouvement après le coup de grâce que fut le verdict du procès de Wilde, et il cite comme preuve l'article *Incurable* (37). Cet article, écrit pour le *Pageant*, est une manière de conte qui vise à ridiculiser le poète « esthétique ». Un poète écrasé par le compte rendu de son premier volume médite le suicide au bord de la Tamise. Pleurant son triste sort il soliloque sur les diverses tendances de sa poésie et en récite des morceaux, en réalité parodies assez bien venues de Johnson. La mélancolie chérie et l'amour érotique sont ainsi dépeints :

- a) Ah, day by swift malignant day,
Life vanishes in vanity ;
Whilst I, life's phantom victim, play
The music of thy misery.
Draw near, ah dear delaying death !
Draw near, and silence my sad breath.

(36) *Dublin Review*, oct. 1907.

(37) A. J. Farmer, *op. cit.*, pp. 337-338.

b) Her body music is : and ah,
The accords of lute and viola,
When she and I
Play on live limbs love's opera.

Le poète continue à s'analyser :

It's a lie, of course, but even if true, could any one care to read it ? I go on contemplating my own emotions, or inventing them, and nothing seems to come of it but this. And yet I'm not a perfect fool (38).

Après un dernier sonnet douloureux, le poète tombe par mégarde dans l'eau glacée et boueuse du fleuve. Le choc écarte toute idée de suicide et le malheureux, par des efforts désespérés, rejoint l'autre rive, où il se plaint ironiquement d'être « du mauvais côté ». L'expérience ne vaut à l'Incurable que l'occasion de faire un nouveau sonnet.

Ce conte pourtant n'est pas plus sévère pour les tendances dites « décadentes » que maintes autres allusions faites après 1890 au cours de ses articles. Dans *A Note upon the Practice and Theory of Verse at the Present Time Obtaining in France*, il définit ces tendances et en prévoit les dangers.

In English, *décadence* and the literature thereof, mean this : the period at which passion, or romance, or tragedy, or sorrow, or any other form of activity or of emotion, must be refined upon, and curiously considered, for literary treatment : an age of after-thought, of reflection. Hence comes one great virtue, and one great vice, the virtue of much and careful meditation upon life, its emotions and its incidents : the vice of over *subtily* and of affectation, when thought thinks upon itself, and when emotions become entangled with the consciousness of them (39).

Ses critiques du mouvement se retrouvent pour la plupart aux

(38) *The Pageant*, déc. 1895, pp. 230-235.

(39) *The Century Guild Hobby Horse*, avril 1891, vol VI, p. 64.

passages insérés dans des articles traitant d'autres sujets. Deux morceaux, cependant, y sont, comme *Incurable*, entièrement consacrés. Tous les deux parurent dans l'*Anti-Jacobin* (40). Dans le premier, *The Cultured Faun*, il attaque l'impressionnisme mélancolique, la religion catholiciante et esthétique, et le scepticisme « germanique ». Sur un ton de raillerie, il expose les traits modernes qu'on aime à appeler, dit-il, « fin de siècle ». Trois mois plus tard *A Moral Tale* répète la leçon. Dans *Voluntary Paupers*, il propose comme remède à ces aberrations, l'étude des classiques :

There are plenty of reasons why literature should be in a somewhat unsatisfactory state : but the chief reason is surely too much ignorance of the past, an unreflecting concentration upon the present, and a morbid haste to anticipate the future (41).

Il est intéressant de voir comment les articles de toutes sortes lui servent à critiquer d'une manière générale, la littérature moderne. Une réflexion sur le tempérament de Newman reflétée dans ses lettres anglicanes l'amène à observer que son époque est surtout gouvernée par des émotions et des désirs, que la littérature abonde, par conséquent, en beautés « malades » et morbides. Quand il écrit sur des poèmes de Matthew Arnold, il compare son *To Marguerite* au *Dolores* de Swinburne, le noble calme de l'un à la rhétorique fiévreuse de l'autre. Les articles déjà mentionnés sur Morris et Kipling contiennent des digressions sur la névrose littéraire et sur la réduction de l'art aux impressions. Un autre, d'une violence insolite, attaque un nommé Delille pour son article sur Verlaine dans lequel l'auteur excuse les erreurs de l'homme parce que sa poésie est belle (42). Johnson n'admet point cette attitude et il injurie Delille pour avoir introduit dans une étude littéraire des faits biographiques scabreux. Il parle aussi souvent du XVIII^e siècle comme d'un refuge contre le trop d'en-

(40) *Anti-Jacobin*, 4 mars 1891 et 13 juin 1891.

(41) *Anti-Jacobin*, 3 oct. 1891 ; *Post Liminium*, p. 217.

(42) *Criticism in Corruption*, *Anti-Jacobin*, 7 mars 1891.

thousiasme du présent : un compte rendu des *Eighteenth Century Vignettes* d'Alfred Dobson lui donne l'occasion d'exprimer ce penchant :

After toiling through volumes of a horrid modernity, all weeping and wailing, all fire and frenzy, I turn to the eighteenth century. Like Dr. Birkbeck Hill... I « find in their exquisitely clear style, their admirable common sense, and their freedom from all the tricks of affectation, a delightful contrast to so many eminent authors of our own time (43).

De même, il se sert de l'article sur Le Gallienne pour attaquer l'affectation et l'excès de licence caractéristiques, pense-t-il, de ses contemporains. Avec la manifeste sincérité du livre de Le Gallienne, il se trouve en sympathie :

It stoutly sets its face against modern affectations of artistic licence and personal licentiousness, against the claims to be « unmoral » and the pretence of being « blasé » : it appeals to sane emotions, to natural wonder and pity and humility and humour... Compared with the graceless gospels of suicide and dyspepsia, so glibly offered for our acceptance just now, Mr. Le Gallienne's religion is « good enough » (44).

On sait bien qu'il n'était pas d'accord avec tout ce que représentait Mrs. Humphry Ward, mais lorsqu'il eut à critiquer sa *Marcella*, il se rangea de son côté pour défendre le roman sérieux (earnest) contre le roman de mauvaises mœurs. Afin de critiquer ce dernier, il invente une condamnation à la manière du docteur Johnson :

« Madam, you have not atoned for the tedium of your narration by the novelty of your morals, nor for the disorder of your style by the indecorum of your sentiments. » Even the vitriolic and vivacious exquisites of criticism, who flout the « earnest » novel as only fit for Brixton parlours, cannot flout away the honourable excellence of *Marcella* (45).

(43) *Academy*, 10 déc. 1892; *Reviews and Critical Papers*, p. 72.

(44) *Reviews and Critical Papers*, p. 108.

(45) *Academy*, 5 mai 1894 ; *Reviews and Critical Papers*, p. 62.

Même dans son discours *Poetry and Patriotism*, prononcé devant la *National Literary Society* à Dublin, il fait allusion aux développements littéraires modernes. Il rejette par exemple la doctrine de l'art pour l'art, dit qu'après bien des efforts il ignore toujours ce qu'elle signifie. Il loue l'idéal de la poésie patriotique irlandaise : « un rafraîchissant contraste avec l'esthétisme affecté de certaines écoles ». Un compte rendu de l'*En Route* d'Huysmans passe d'une appréciation sympathique du style à une attaque contre le catholicisme littéraire et esthétique de l'auteur :

It would be a misfortune if this method of treating faith in literature should become popular : *non tali auxilio, nec defensoribus istis !* Than this rarefied and « recherché » religion, better the modest faith of the simplest « paysan » (46).

Il est dommage que Johnson n'ait pas laissé une critique étudiée d'Arthur Symons, dont il était l'ami, mais dont la poésie lui déplaisait. L'opinion exprimée dans les notes publiées par Mrs. Hinkson est peut-être exagérée, mais du moins, elle explique l'attitude de Johnson devant le genre de poésie dont Symons était considéré comme le représentant principal. Il dit :

A singular power of technique, and a certain imaginativeness of conception, mostly wasted upon insincere obscenities. Baudelaire and Verlaine mostly ring true. Symons no more does than a teapot. A slave to impressionism whether the impression be precious or no. If he would wash and be clean, he might be of the elect (47).

Ce n'est pas seulement dans les comptes rendus que l'on trouvera la sorte de commentaire dont nous venons de donner quelques aperçus. Le livre sur Hardy en renferme d'autres. Johnson se sert de comparaisons afin de montrer certains mérites de Hardy. A maintes reprises, il attaque dans la littérature contemporaine la tendance

(46) *Daily Chronicle*, 12 sept. 1896.

(47) *Dublin Review*, oct. 1907

à l'introspection et à la morbidité, au désir insatiable de nouveautés, au manque de dessin et à la faiblesse du style. Il insiste toujours sur la nécessité de la discipline et de l'étude. Citons seulement un passage caractéristique ; il se trouve dans la conclusion de son chapitre *Sincerity in Art* :

I will but say, that in the new battle between the philosophy of faith, and a philosophy of the senses, Mr. Hardy seems to take the vehement part of a Luther, Calvin, Knox, rather than the serene part of an Erasmus, Colet, More. Yet he belongs to a nobler company of artists, than those who are simply clamouring for some new thing, and his works witness to his sincerity... He has never condoned corruption, as *sæculum*, the spirit of the age : or, as the silly dialect of the day has it, as *fin de siècle* (48).

On verra qu'indiscutablement, la critique de Lionel Johnson constitue dans son ensemble un réquisitoire contre toutes les tendances « décadentes » et qu'il ne néglige aucune occasion de soutenir son point de vue. Catégoriquement, il repousse la doctrine de l'art pour l'art, refuse de reconnaître que l'art peut se séparer entièrement de la moralité, déteste la poésie impressionniste, se déclare contre les innovations de style et de sentiment, déplore le catholicisme « esthétique », et tourne en ridicule l'introspection morbide des poètes. Que reste-t-il à critiquer dans le mouvement « décadent » ? D'autre part, Johnson a été souvent considéré comme un des représentants les plus typiques des « Nineties ». Pourquoi ? Sans doute parce que sa vie déréglée et sa mort à l'âge de trente-cinq ans semblent le ranger parmi ses amis, les Crackanthorpe, les Dowson, les Beardsley. Il est vrai que sa carrière à Londres commença et finit avec cette période, et qu'il comptait parmi ses amis les écrivains les plus représentatifs de l'époque. Ernest Dowson trouvait en lui son ami le plus intime, lui devait son catholicisme et, en partie, son goût pour l'alcool. Ayant fait à Oxford la connaissance d'Oscar Wilde, Johnson l'avait fréquenté pendant ses premières années à Londres.

(48) *The Art of Thomas Hardy*, pp. 269-270.

Le charmant poème latin par lequel il remercia Wilde pour son exemplaire de *The Portrait of Dorian Gray* a été cité comme un témoignage de sa sympathie pour la philosophie esthète, et à la vérité, il n'y a rien dans le poème qui soit de nature à réfuter cette interprétation (49). Mais on peut avoir des amis sans partager leurs opinions, et il faut toujours distinguer, en ce qui concerne Johnson, entre ce qu'il faisait par devoir amical et social, devoir qu'il pratiquait méticuleusement, et ce qu'il pensait. Toutefois, son aménité avait des limites ; en 1892, il écrivit le sonnet amer *The Destroyer of a Soul* qui ne laisse aucun doute sur son attitude envers la moralité de Wilde :

I hate you with a necessary hate.
First, I sought patience : passionate was she :
My patience turned in very scorn of me,
That I should dare forgive a sin so great,
As this, through which I sit disconsolate ;
Mourning for that live soul, I used to see ;
Soul of a saint, whose friend I used to be :
Till you came by ! a cold, corrupting fate (50).

Que ce sonnet s'adresse à Wilde, Lord Alfred Douglas en

(49) Ce poème, *In honorem Doriani creatorisque eius* n'a été publié que dans la seconde édition du livre de Stuart Mason, *Oscar Wilde, Art and Morality*, 1912. Il serait utile de le reproduire intégralement :

Benedictus sis, Oscare !
Qui me libro hoc dignare

Propter amicitias :
Modo modulans Romano
Laudes dignas Doriano
Ago tibi gratias.

Amat avidus amores

Miros, miros carpit flores

Sævus pulchritudine :

Quanto anima nigrescit,

Tanto facies splendescit,

Mendax, sed quam splendide !

Juventutis hic formosa
Floret inter rosas rosa
Subito dum venit mors :

Ecce Homo ! ecce Deus !

Si sic modo esset meus

Genius misericors !

Hic sunt poma Sodomorum ;

Hic sunt corda vitiorum ;

Et peccata dulcia.

In excelsis et infernis,

Tibi sit, qui tanta cernis,

Gloriarum gloria.

(50) Ce poème, écrit en 1892, ne fut publié qu'en 1895 dans le recueil *Poems*. Il parut sous la dédicace énigmatique : « To... ». Dans l'édition complète des poèmes, 1915, on a supprimé cette allusion.

témoigne lui-même (51). Il dit que, par compassion pour le condamné, Johnson a nié cette intention. Yeats croit aussi que le sonnet fut dirigé contre Wilde, et il cite une lettre dans laquelle Johnson le dénonça en termes véhéments (52).

Si l'on juge le mouvement d'après les périodiques par lesquels il se manifesta surtout, on parviendra à la même conclusion : Johnson y contribua peu et simplement en sa qualité de littérateur en vogue : ses vraies sympathies étaient ailleurs. Au *Century Guild Hobby Horse*, le premier et le moins compromettant de ces périodiques, et plus préraphaélite que « décadent », il publia quelques-uns de ses meilleurs poèmes de jeunesse et des articles sur Pater, sur Bridges et sur d'autres sujets littéraires. De tous ces morceaux, le seul qui sent la « décadence » est le poème *In Praise of Youth* au sujet duquel il écrivit à Galton :

There is a poem of mine, sixteen stanzas of nine lines
each, upon Greek youth ; which touches, I trust, with delicacy,
upon Greek virtue and Greek vice (53).

En les lisant, on songe à l'essai de Walter Pater sur Winckelmann. Son charme réside dans une riche description qui flatte tous les sens, mais présentée avec une extrême simplicité de forme. Voici les seules lignes qui aient pu offenser le moraliste :

Their passion kindles such fair flame
As from Divine Achilles came :
A vehement ardour thrills their breasts,
And beauty's benediction rests
On earth, and on earth's goodliest guests (54).

Pour le *Spirit Lamp*, périodique que Lord Douglas publiait à

(51) *Autobiography of Lord Alfred Douglas*, 1929, p. 58.

(52) W. B. Yeats, *op. cit.*, p. 351.

(53) Lettre inédite, 4 sept. 1890.

(54) *Century Guild Hobby Horse*, oct. 1890. Dans le recueil de 1895, ce poème fut dédié à Lord Douglas, et porta le titre. *A Dream of Youth* ; dans l'édition complète des poèmes, 1915, cette dédicace fut supprimée.

Oxford, Johnson donna un poème, *A Friend*, écrit en 1889 à la mémoire d'un ami décédé, un compte rendu de la traduction du *Purgatoire* de Dante, par C. L. Shadwell, ami de Pater, et un petit conte badin, *A Sad True Incident in the Life of a Critic* (55). Bien que d'aucuns à Oxford regardassent le *Spirit Lamp* d'un mauvais œil, il n'y avait rien dans les morceaux de Johnson qui pût provoquer la moindre protestation. La même année, son ami Hubert Crackanthorpe éditait, avec la collaboration de W. H. Wilkins, une revue mensuelle, *The Albemarle*. Pour le septième numéro, Johnson écrivit un conte à la manière de Crackanthorpe lui-même, mais qui n'eut pas le même succès. Il était intitulé *A Commentary on Love* et constituait, d'une façon ingénue, son seul effort naturaliste à mise en scène « décadente ». Une grande salle blanche, pleine de fleurs, un marché avec ses détails les plus déplaisants, l'intérieur d'une église catholique : en voilà les cadres. Les personnages sont une jeune mariée et son ex-amant. Dans le traitement de leurs caractères, Johnson ne réussit guère. Deux mois plus tard, le dernier numéro de la revue publia *Mors Janua Vitæ*, portrait imaginaire de Sir John Purchas, représentant d'une vieille famille anglaise catholique, élevé par un jésuite, le père Francis. L'atmosphère du XVIII^e siècle et la description de l'instruction classique communiquée à ce portrait quelque chose du charme particulier qui distingue ceux de Pater. Fait remarquable : Johnson semble infiniment plus à l'aise dans la reconstitution du passé que dans son effort pour rendre une scène moderne (56).

Sa seule contribution aux treize numéros du *Yellow Book* fut une sorte de fantaisie rêveuse, *Tobacco Clouds*, où il décrivait sa manière de vivre, ses livres, ses promenades dans la vieille ville, le réconfort du Saint-Sacrement dans la petite chapelle catholique (57). L'allégresse de son attitude n'allait pas du tout de pair avec les préoccupations « décadentes », et loin d'être l'expression d'une philoso-

(55) *The Spirit Lamp*, mai, déc. 1892 et fév. 1893.

(56) *The Albemarle*, juillet et sept. 1892.

(57) *The Yellow Book*, oct. 1894.

phie sybarite, l'article trahissait plutôt un désir d'échapper à la vie. Au *Savoy*, qui succéda au *Yellow Book*, Johnson ne donna que trois sonnets : *Hawker of Morwenstow*, *Mother Ann*, *Foundress of the Shakers*, et *Münster A. D. 1534* (58). Dans le premier et le meilleur, il célèbre le poète du Cornwall et en apprécie le mysticisme catholique ; les deux autres essaient d'interpréter deux phases du mysticisme protestant. Johnson devait écrire aussi pour le *Savoy* un article sur Christina Rossetti, mais le projet n'eut pas de suite. Pour le *Pageant*, le dernier de ces périodiques qui tentèrent si courageusement d'élargir l'horizon artistique anglais, Johnson écrivit deux contes, *Incurable*, que nous avons examiné plus haut, et *The Lilies of France* (59). Ce dernier est l'histoire assez bien racontée du meurtre d'un cardinal français pendant la Révolution.

De ces contributions très peu nombreuses, la seule qui rappelle les écrits des auteurs typiques de la « petite décadence anglaise » est le conte *A Commentary on Love*. Si l'on veut rattacher Johnson à ce mouvement, ce n'est que par une présentation de sa vie, séparée de ses œuvres, qu'on pourrait le faire. Par son attachement presque pathétique aux certitudes du passé, par son désir conscient d'adopter en face de la vie, une attitude étudiée, d'« arranger » ses jours, il appartient à cette dernière phase du romantisme du xix^e siècle. Mais sa prose, loin d'approuver tous les excès de ce groupe, est, dans son ensemble, un plaidoyer pour des principes de morale et d'art si catholiques, si larges, qu'il serait impossible de la rattacher à une école passagère, quelle qu'elle soit.

(58) *The Savoy*, août 1896.

(59) *The Pageant*, 1896 et 1897.

IV

On a coutume de ranger Lionel Johnson parmi les disciples de Walter Pater. Nous avons vu à quel point il a été influencé par ses rapports avec Pater à Oxford. Leur amitié dura jusqu'à la mort de Pater en 1894. C'est Johnson qui aida C. L. Shadwell à examiner ses manuscrits et à publier les trois volumes posthumes, *Gaston de Latour*, *Greek Studies* et *Miscellaneous Studies*. C'est lui aussi qui persuada les demoiselles Pater d'accorder à (Sir) William Rothenstein la permission de publier dans *Oxford Portraits*, l'esquisse qu'il avait faite de leur frère. Pater, toujours sensible au sujet de son apparence, avait refusé cette permission. Le premier article de Johnson au *Hobby Horse* était consacré à Pater ; le dernier poème qu'il devait écrire peu avant sa mort, s'intitule *Walter Pater*. Dans ce poème rétrospectif, il suggère la qualité insaisissable du caractère de son maître d'une manière qui nous fait regretter qu'il n'ait pas laissé de portrait personnel plus détaillé :

Half of a passionately pensive soul
He showed us, not the whole ;
Who loved him best, they best, they only, knew
The deeps they might not view ;
That which was private between God and him ;
To others, justly dim (60).

C'est vrai : il n'existe pas de portrait littéraire satisfaisant de Pater. On sent que le vrai Pater ne vit pas dans les pages des Benson, des Wright ; il échappe même à l'étude soignée de Gosse (61). Johnson et Shadwell, les amis les plus intimes de Pater n'étaient pas très

(60) Ce poème fut publié avec la notice nécrologique sur Johnson, *Academy*, 11 oct. 1902. Il parut aussi dans l'édition complète des poèmes, 1915.

(61) *Contemporary Review*, déc. 1894, reproduit dans *Critical Kitts*.

contents de cet article. Mettant en doute quelques points secondaires, Shadwell écrit à Johnson :

Gosse's article in the *Contemporary* is much what we expected. On the whole I am glad it is no worse (62).

Le vrai, c'est que la personnalité de Pater était trop complexe pour une facile interprétation. L'horreur qu'avait Pater lui-même de publier tout détail personnel aggravait la tâche. En 1888 Selwyn Image écrivit pour le *Hobby Horse* un court compte rendu des *Imaginary Portraits* et ajouta, en note, que la revue avait l'intention de publier sous peu une étude plus longue de son œuvre. Pater, qui jugeait le *Hobby Horse* un peu amateur, en était très inquiet. Quand l'article de Johnson parut en janvier 1890, Galton en avertit par lettre Pater, qui se rendit immédiatement chez Johnson. Ce dernier décrivit la visite à Galton :

Pater has just left me : your letter sent him round, insisting to know what I had said of him : he was immensely agitated, coming at nine in the morning (63).

Deux jours plus tard, quand Pater eut lu l'article, Johnson put se féliciter de son approbation :

Pater asks me to tell you that he has received the *Hobby Horse* and greatly likes it. Of my notice, he is pleased to write very graciously : « I have read with great pleasure your careful and scholarly paper on my work : and value it. You write with great refinement, pleasantly, at once, and with a pervading air of thoughtful concentration ». Coming from Pater, that is almost enthusiastic (64).

Mais, dans ces conditions, il était difficile de dire des choses utiles sur le plan personnel, et comme nous avons vu dans *The Art*

(62) Lettre inédite, 17 déc. 1894.

(63) Lettre inédite à Arthur Galton, 18 fév. 1890.

(64) Lettre inédite à Arthur Galton, 20 fév. 1890.

of Thomas Hardy, Johnson partageait les vues de Pater : il croyait fermement que la critique des écrivains vivants doit se limiter aux œuvres. Quoi qu'il en soit, les sept articles que Johnson écrivit sur Pater se consacrent exclusivement à son œuvre (65). Une étude de la critique renfermée dans ces articles nous aidera à évaluer l'influence sur Johnson du « parfait prosateur ».

Dans le premier, qui est en réalité un compte rendu des *Appreciations*, le critique débutant insiste sur deux aspects de l'œuvre de Pater : sa lente et pénible méthode de composition, et sa sympathie pour ce qui est humain dans ses sujets. Ses essais sur Lamb et Browne, dit Johnson, témoignent de cette volonté d'interpréter, non seulement les œuvres, mais l'âme humaine derrière l'œuvre, les émotions et les passions qui y sont entrées. Dans Pater, nous nous souvenons toujours avec Blake qu'« une larme est une chose intellectuelle ». Dans tout ce qu'il écrit, on sent le plaisir qu'il éprouve dans les sujets qu'il traite, et ce plaisir se communique au lecteur. C'est une critique évocatrice.

Plus importants peut-être, sont les deux articles consacrés au *Plato and Platonism* de Pater. Ils montrent au moins le progrès de Johnson dans son style de journaliste. Il se donne la peine de présenter Pater comme instructeur, et son livre, comme un enseignement pour les jeunes. La méthode de Pater dans ce livre est caractéristique : il ne veut pas enseigner un système platonicien, mais plutôt mettre en lumière la personnalité du philosophe. Ainsi il n'établit pas de système d'idées, aride et abstrait, « *German for completeness* ». Ici, pas de poussière « antiquaille », mais l'âme même de Platon, telle qu'il la sent. D'aucuns, dit Johnson, en voudront à Pater de son interprétation. Reconnaisant dans cette plainte une

(65) Ces articles sont : *A Note upon Certain Qualities in the Work of Mr. Pater*, *Century Guild Hobby Horse*, janv. 1890 ; *Mr. Pater upon Plato*, *Westminster Gazette*, 3 mars 1893 ; *The Spirit of Plato*, *Speaker*, 28 oct. 1893 ; *The Work of Mr. Pater*, *Fortnightly Review*, sept. 1894 ; *Mr. Pater's Last Book*, *Daily Chronicle*, 4 fév. 1895 ; *A note upon Mr. Pater*, *Academy*, 16 janv. 1897 ; *For a Little Clan*, *Academy*, 13 oct. 1900. Les cinq plus importants font partie de *Post Liminium*, pp. 1-42.

certaine raison, Johnson sait défendre Pater parce qu'il écrit pour les étudiants, et parce qu'il veut présenter les idées de Platon comme une exhortation à la bonne vie.

It is because such things may be said and in part justified that we have reminded readers of Plato and of Mr. Pater, of that traditional Platonism which is not a system of philosophy, but an inspiration of life. Consider, too, the audience which listened to these lectures : a set of « young students of philosophy » at Oxford. How excellent a thing for them, tempted perhaps to look upon philosophy as hair-splitting, a verbal juggle, that they should have their Plato presented with the secret of his personality suggested to them, vitalised for them, by a writer who to an admirable erudition joins just that intuitive sympathy which recreates, reanimates, the great things of a world gone by (66) !

Il le défend aussi contre ceux qui l'accusent de manquer d'érudition précise. *Marius the Epicurean*, dit-il, est devenu un texte définitif sur l'âge d'Antonin. L'exactitude de Pater dans ses interprétations imaginatives du passé a été souvent contestée depuis ce temps-là. Il est donc bon d'avoir ici le témoignage d'un auteur qui le connaissait et qui comprenait sa méthode de travail. Pater n'écrit jamais, dit Johnson, sans s'appuyer sur des faits et sur des preuves. Il n'est ni pédant ni amateur. Mais il sait donner aux idées la touche qui les fait vivre ; ce qui l'émeut dans les idées, c'est la possibilité de leur application à la vie. Chez Pater, tout devient humain, tout nous inspire des méditations sur la vie humaine, ses joies, ses tristesses. Et avec la plus grande délicatesse, Johnson fait des reproches à ceux qui ne veulent considérer Pater que comme le chef d'une école froidement esthétique et éloignée de la vie :

Few books so move us to kindly thoughts of life, so wake in us the old charities and common pieties of our race, as the books of this writer, whose name is sometimes taken in vain by lovers of an absolutely heartless art (67).

(66) *Post Liminium*, p. 6.

(67) *Ibid.*, p. 10.

Il est important que Johnson, en parlant de Pater, semble vouloir toujours renforcer son idéal d'une vie rendue heureuse et satisfaisante par le plein développement de la personnalité. A ses yeux, le vrai Pater préconise, non des « moments exquis », non le désir de « brûler toujours comme une dure flamme de gemme », mais une vie rendue harmonieuse par la discipline.

Son article sur Pater le plus important est celui qui fut publié dans le *Fortnightly Review* peu après la mort du prosateur. Dans cette étude de vingt-cinq pages, il s'efforce d'examiner tous les aspects de l'œuvre. En abordant son sujet, Johnson remarque que Pater est parmi ces écrivains de chaque génération qui, tout en n'étant pas dignes de la plus grande réputation, se distinguent pourtant par quelque rare qualité ; pour leurs admirateurs, ils sont plus chers que les hommes de tout premier rang, et par conséquent, ils sont parfois surestimés. Pater s'attire des lecteurs qui partagent en quelque sorte ses propres caractéristiques, ceux qui aiment le travail fini, studieux et lent, qui détestent la hâte et les extrêmes. Sa distinction est d'avoir donné à la prose anglaise le même soin que les poètes donnent à leurs vers. C'est un artiste austère qui cherche sans cesse à perfectionner son style, et parce qu'il exige du lecteur un effort proportionné au sien, son œuvre est difficile.

Johnson observe que l'instinct dramatique se manifeste de diverses façons : chez Carlyle, dans l'histoire ; chez Landor, dans les conversations imaginaires ; chez Browning, dans les monologues ; mais Pater trouve dans la critique le moyen d'exprimer cet instinct. Son objet est de pénétrer les nuages dont le temps a entouré les personnages du passé, de saisir « la vraie vérité » et de nous la présenter comme il la voit, mais colorée par sa propre vision. L'effet final est dramatique. Mais cette méthode est lente et exige une discipline rigide. Johnson aime, avant tout, à souligner le travail et la maîtrise de soi qui sont entrés dans l'œuvre de son maître.

From his first essay, down to the praise of Dorian discipline in his last book, Mr. Pater loved the travail of the soul in art ; his was something of the priest's, the soldier's, abiding consciousness of law and limitation in their lives ; order-

liness, precision, ritual rigour, were dear to him ; and to the strictness of artistic duty he gave the obedience of one under the salutary command of a superior (68).

C'est au moyen d'une personnalité représentative et souvent imaginaire qu'il voit et reconstruit le mieux le passé. Ses recherches revêtent toujours une forme humaine. Afin d'expliquer ce procédé, Johnson analyse *Marius the Epicurean*. Il souligne aussi le choix de détails les plus marquants de l'époque : les choses les plus simples, les plus humaines. Par-dessus tout, on sent la cordialité constante de l'esprit de Pater qui n'écrit jamais sur ce qu'il n'apprécie pas. Dans l'essai sur le *Style*, Johnson voit une indication de cette humanité. La manière de l'essai perd beaucoup de son charme parce que Pater n'y traite que d'idées abstraites. En distinguant entre les qualités d'âme et d'esprit (*mind and soul*), dans la littérature, Pater trahit ses propres goûts.

Johnson répète dans cette étude ce qu'il a dit dans l'essai sur *Plato and Platonism* de la « philosophie » de Pater. Parce qu'il n'aime pas les idées et les choses sans couleur, sans vie, sans forme, on l'a cru adonné à une sorte d'hédonisme voluptueux. Mais Pater n'est jamais plus inspiré que quand il parle de la discipline de l'art, de ses exigences, de sa moralité impérative. Le type de jeune homme qu'il choisit si souvent pour ses portraits imaginaires indique son idéal : un homme beau, sérieux, sensible à tout ce qui est noble dans la vie. Et la note prédominante dans toutes ses œuvres, n'est-ce pas celle d'une sincère et presque pathétique sympathie pour l'humanité ?

No books are more full than his of gracious loving-kindness ; of such tremulous and tender pity as would disgrace the hedonist in his Epicurean calm... There is no languorous playing with things of beauty, in a kind of opiate dream, to be found here (69).

Pater, dit son élève, est unique dans la littérature anglaise, et

(68) *Ibid.*, p. 23.

(69) *Ibid.*, pp. 23, 44.

contrairement à ce qu'on dit parfois, il n'est d'aucune école. Ceux qui visent à l'imiter produisent la sorte de prose suggestive qui caractérise le fameux passage sur la Joconde, de tous les passages de Pater le moins typique parce qu'il est le moins défini. Cet aspect de l'œuvre de Pater se prête à l'imitation ; pour le reste, son style est impossible à imiter. La patience, l'érudition, la capacité de voir les choses comme elles sont, manquent à ses imitateurs. Dans la prose anglaise, il n'est guère d'autre exemple d'un style qui unit un tel intérêt de matière à une telle beauté de forme. Ce qui semble naturel à la prose française est peu connu en Angleterre : voilà pourquoi on trouve Pater étrange et même affecté. Mais l'étrangeté, qui, pour ses admirateurs constitue une beauté de plus, est le résultat, non d'un vocabulaire bizarre et tourmenté, mais d'une stricte propriété dans l'emploi des mots simples. En évitant ainsi la recherche, il renonce aux charmes de la légèreté et de l'aisance.

Pater aime à dépeindre l'influence d'un âge sur un autre, la survie inattendue de tel ou tel sentiment ou de telle ou telle attitude, le changement apporté par le temps ou par une idée nouvelle dans l'ordre établi. Une réincarnation de Dionysos démontre la nature d'un monde qui a perdu la liberté physique.

Johnson reconnaît qu'il est possible de se trouver en désaccord avec Pater sur bien des points : sa conception de la religion de Michel-Ange, son interprétation de la doctrine de Platon, par exemple. Mais ce qui est important, c'est l'originalité avec laquelle il présente son point de vue : sa manière, enfin, est plus importante que sa matière. Quelle que soit donc notre opinion de sa valeur comme philosophe, comme historien, on ne peut pas nier que, pour l'époque, son exemple ait été des plus salutaires.

Writing at a somewhat vexed time, full of challenges and of battles, he gave an example of perfect dignity, unwearied effort, clear aim. In an age weary and oppressed with a multiplicity of studies and the increase of knowledge, he produced but the fine flower of his taste and learning... it is a protest against the familiarity and the haste which think to comprehend the masters by an easy and a swift acquaintance ; a rebuke to impatience and to unreality in criticism ; a vindi-

cation of scholarship and art against those who profess to serve the second, while they ignore the first (70).

Dans ces vingt-cinq pages, Johnson sait donc évoquer tous les charmes du style et de la pensée de Pater, indiquer sa place dans la littérature anglaise, et évaluer son importance pour ses contemporains. Si cet essai avait été le seul qu'il écrivit sur Pater, il aurait suffi à nous donner une idée très nette de l'œuvre du maître et de l'attitude du disciple. Il reste la meilleure appréciation ; ces quelques pages sont plus riches en critique et en suggestions que les centaines d'articles consacrés à Pater depuis 1894.

Un autre article, écrit à l'occasion de la publication de *Essays from the Guardian* (1897), s'efforce d'étudier un aspect de l'œuvre de Pater presque toujours oublié, l'humour. D'abord, le terme semble une anomalie, mais ce que Johnson entend par « humour », c'est la qualité à la fois ironique et bienveillante qui surprend à chaque page. Il réfute la légende d'un Pater qui officie devant l'autel de l'art comme un prêtre dont les vêtements alourdis de gemmes rendent les mouvements lents. Pour lui, l'hiératique Pater n'existe pas ; Johnson trouve plutôt chez lui un esprit semblable à celui de Charles Lamb. Discipliné, il n'est pas d'ailleurs un dévot du style pour le style. On a tort de voir en Pater un homme trop sérieux pour sourire : le rire gentil et discret se cache derrière tout ce qu'il écrit. Une allégresse qui ne descend jamais à la sentimentalité est un élément inné de sa manière. On le sent surtout dans ses descriptions des choses aussi disparates que les vieilles philosophies et les vieux meubles. Ses amateurs les plus initiés hésitent souvent entre lui et Lamb quand ils veulent passer une soirée auprès du feu.

Un plaisir plus grand provient du sens de triomphe que donne son style, le sens d'une victoire évidente remportée sur des matériaux difficiles. Il est possible, dit Johnson, de prendre l'art trop au sérieux : on perd ainsi l'impression radieuse que l'on doit en tirer. C'est un charmant article qui trahit une familiarité très intime avec

(70) *Ibid.*, pp. 39-40.

l'œuvre et la personnalité de Pater ; c'est une interprétation impossible sans un commerce quotidien avec ses pages, sans un amour reconnaissant pour l'écrivain lui-même.

Quand l'édition de luxe de Pater parut en 1900, Johnson écrivit son dernier article sur son ami et maître. Une fois encore il remarque les longues années de travail, le peu de résultat ; les œuvres sont le fruit d'une discipline jamais relâchée. Il est significatif que son dernier mot porte sur l'amour de Pater pour cette qualité athlétique, dans l'art, comme dans la vie :

The athlete, whether of Greek games or of philosophic study, or of religious passion, or of artistic devotion, was ever an image dear to Mr. Pater ; asceticism, in its literal and widest sense, the pruning away of superfluities, the just development or training of essentials, the duty of absolute discipline, appealed to him as a thing of price in this very various world (71).

Pater, dit-il, estimait difficile de se fier à ses propres impressions et il considérait la clarté de vision comme le fruit de longues méditations. Quoi qu'on pense de telle ou telle opinion de Pater, on doit reconnaître qu'elle ne représente pour lui que la dernière et irréductible vérité. De là, l'apparence de finalité dans son œuvre. Ceux qui le prennent pour un simple assembleur de mots doivent réfléchir que lorsqu'une de ses phrases ne plaît pas, la raison n'est pas dans l'affectation, dans l'emploi ou la disposition des mots, mais dans une concentration excessive de la pensée :

We do not claim perfection for Mr. Pater ; but when we seem to take less than our customary delight in some of his writing, it is because the man with much to say has been too much for the man who says it... Perfect correspondence between conception and expression was ever his aim, and miraculously well he was wont to find it : it was what he prized above all artistic excellences of a wayward and casual character (72).

(71) *Ibid.*, p. 15.

(72) *Ibid.*, p. 16.

Puis, revenant à son titre, *For a Little Clan*, Johnson dit que Pater ne sera jamais apprécié que par un petit groupe d'amateurs. Les choses qui plaisent à tout le monde et qui rendent un auteur populaire, l'humour, la sympathie humaine, le pathétique, se trouvent dans Pater, mais pour les savourer, il faut vaincre au préalable les difficultés de sa manière. Sinon, l'œuvre reste inaccessible. Les portraits imaginaires, l'interprétation de Platon, sa critique qui sait dégager le cœur secret de son sujet, lui vaudront toujours des admirateurs ; mais c'est la personnalité, qui, en dépit de ses efforts constants pour cacher le « moi », colore toutes ses œuvres, qui en fera le charme pour son petit clan.

On voit que, dans l'ensemble, ces articles sont plus qu'une étude critique des livres de Pater ; ils constituent aussi une interprétation sympathique de la personnalité de l'homme. On ne peut les lire sans reconnaître que dans le développement de Johnson, Pater a été d'une importance capitale. Selon sa coutume, il se garde de faire des allusions personnelles ; ça et là, pourtant, il en laisse échapper une qui trahit l'ami et le disciple. Par exemple, il mentionne sa découverte de Pater dans sa première jeunesse ; il parle de l'exaltation intellectuelle qu'il reçut de *The Renaissance*. Au cours d'un article, il cite une lettre du maître qui contient la louange d'un poème de Johnson, et qui montre, d'ailleurs, l'importance qu'attribuait Pater au rapport entre la forme et la pensée :

Writing anonymously, we do our modesty no violence by quoting some words of generous praise in a letter from Mr. Pater to ourselves ; deserved or not, they express his instinctive relish of « congruity » between matter and form. « By the way », he wrote, « I was much pleased with a poem of yours I read it the... A certain firmness of definition in the sentiment there expressed, congruous with the thoughtful finish of the manner, mark it very distinctly (73).

(73) *For a Little Clan*, *Academy*, 13 oct. 1900. Ce passage de l'article n'est pas reproduit dans *Post Liminium*.

Il fait allusion à la mort de Pater d'une manière qui laisse deviner l'amour respectueux qu'il lui portait. Mais c'est le poème *Walter Pater* qui en reste le témoignage le plus précis :

Calm Oxford autumns and preluding springs !
To me your memory brings
Delight upon delight, but chieftest one :
The thought of Oxford's son,
Who gave me of his welcome and his praise
When white were still my days.

Dans le chapitre consacré à ses années universitaires, nous avons indiqué brièvement l'influence de cette amitié sur le jeune Johnson. Maintenant, à la lumière de ces articles, il convient de considérer l'importance de Pater sur le reste de sa vie et sur ses œuvres. Le « succès dans la vie » dont Pater a parlé si éloquemment ; le disciple, a-t-il atteint ce « succès » ? Un critique moderne le pense :

Lionel Johnson, a disciple of Pater, who achieved in life and art his desire « to burn always with a hard gemlike flame »... (74).

S'il veut dire que Johnson est parvenu à se faire un mode de vie qui lui donnait toujours la conviction de tirer de l'existence terrestre ses plus beaux fruits, c'est vrai ; mais, malheureusement, c'est vrai pour une très courte période. Ce qui gâcha sa vie, c'est une faiblesse qu'il n'a jamais cessé de regretter : on aurait bien tort de la considérer comme un vice recherché dans un but de volupté. Si Pater a été responsable en partie de la vie hédonistique de Wilde et d'autres, ce n'est que par une interprétation exagérée d'un aspect de sa pensée. C'est plutôt le Pater de *Marius the Epicurean*, le Pater qui supprima la *Conclusion* à *The Renaissance* et l'essai *Aesthetic Poetry*, que connaissait Johnson. On voit d'ailleurs la peine qu'il se donne en plus d'un endroit dans ces articles pour protester contre cette fausse interprétation.

(74) G. Bullough : *The Trend of Modern Poetry*, 1934, p. 27.

Dans ses œuvres aussi, l'influence de Pater se manifeste par l'attitude générale plus que par les détails. Les sujets artistiques si chers à Pater attiraient moins le disciple : ses penchants sont plus exclusivement littéraires. Au point de vue du style, *The Art of Thomas Hardy* montre quelque chose du fini et de la lourdeur du style de Pater, mais la construction et la ponctuation doivent plus au XVIII^e siècle. Sa prose postérieure a été écrite dans des conditions trop hâtives pour permettre la lente méthode de son maître. Dans le ton de sa critique pourtant, et dans son désir de dégager le charme essentiel de ses sujets, il y a une ressemblance avec la manière de Pater. On pourrait dire, en conclusion, que l'esprit de Johnson a été nourri si richement, et à tant de sources, qu'il est difficile de préciser avec exactitude la part de chacune : il est disciple de Pater dans le sens le plus noble, mais il est également héritier d'autres influences d'une importance égale.

V

La critique littéraire écrite pour la presse est de deux sortes : celle qui s'applique franchement à l'actualité, qui donne un coup d'œil sur les nouveaux livres, une esquisse des idées qu'ils présentent et qui est en quelque sorte une réclame pour les éditeurs ; et celle qui, dans des articles sur des livres anciens ou modernes est écrite avec un sens de relativité, qui montre le livre dans ses rapports avec la tradition littéraire. Dans ce dernier cas, l'écrivain se permet plus de liberté : il colore sa critique des ressources de son esprit et, quand il possède une certaine grâce de style, ce qu'il écrit devient de la littérature et a une vie propre. Ce genre de critique, assez rare en anglais, trouve peut-être ses meilleurs exemples dans les *Appreciations* de Pater. Dans une période très mouvementée et trop affairée, il devient de plus en plus rare. Même dans les « Nineties », il n'était pas fréquent. La netteté avec laquelle les articles de Johnson se distinguent de ceux de ses contemporains montre qu'une grande partie de sa critique possède cette qualité durable. Le fait qu'on a trouvé

utile de reproduire en deux recueils posthumes quelques-uns de ces morceaux en est la preuve. Fouiller dans les périodiques comme l'*Academy* ou le *Daily Chronicle* entre 1891 et 1902, c'est être frappé par l'énormité de la production littéraire et la pauvreté comparative de la critique qui l'accueillait. La légèreté parfois charmante de Richard Le Gallienne, la critique impressionniste d'Arthur Symonds, les quelques appréciations poétiques de Francis Thompson, les articles de (Sir) Edmund Gosse et d'E. K. Chambers manifestent tous, par comparaison avec ceux de Johnson, un manque de profondeur. Par ses citations, ses allusions aux principes de Pater, de Newman, du docteur Johnson, par son esprit philosophique, par son habitude de voir les choses littéraires comme une partie essentielle de la vie humaine, Johnson donne à sa critique une solidité plus satisfaisante. On ne peut réclamer pour lui, bien entendu, une place voisine de celle de Matthew Arnold ou de Walter Pater ou de George Saintsbury : son œuvre est trop restreinte et le fruit d'une vie trop courte : il n'a pas énoncé de nouvelle doctrine de critique, ni donné beaucoup à l'histoire littéraire. Mais il se place à l'embranchement des routes, entre deux âges, et s'oppose au chaos de la littérature moderne où rien n'admet de principes ; il élève une des dernières voix qui parlent de la culture personnelle fondée sur une éducation classique, de la valeur de la méditation, de la continuité de l'art. Un critique moderne annonce la mort prochaine de l'essai anglais : selon lui, il commença à mourir avec Pater (75). Si les articles de Johnson ne sont pas, au sens le plus strict du mot, des essais, ils se rapprochent néanmoins de ce genre ; et tant que la conversation d'un critique instruit et finement appréciateur sera écoutée avec profit et plaisir, ils garderont leur valeur.

(75) Herbert Read : *Collected Essays in Literary Criticism*, 1938, préface.

CHAPITRE III

LE STYLE DE SA PROSE

I

La prose que nous venons d'examiner au point de vue de sa matière vaut également par la distinction de son style. Il n'y a pas un seul des articles que l'on ne puisse lire pour la beauté de la forme, et les comptes rendus des livres contemporains les plus éphémères gagnent à ce titre un intérêt permanent. C'est le style, aussi bien que l'érudition qui s'en dégage, qui distingue ses articles du journalisme habituel de son époque. *The Art of Thomas Hardy* permettrait la même remarque, mais sa forme n'est pas celle des articles. La variété du style de Johnson impose l'étude de son développement et des influences qui s'y exercent.

Son style de jeunesse se manifeste surtout dans l'essai *The Fools of Shakespeare*, écrit en 1887 quand l'auteur avait vingt ans. Il est remarquable par son exubérance. Les phrases se suivent rapidement en une abondance tumultueuse, quoique manquant souvent de grâce. Des phrases heureuses et imaginatives alternent avec des périodes saccadées et abruptes. L'inversion fréquente accentue cet effet, obscurcissant maladroitement quelques passages. Des affectations abondent ; quelques-unes caractériseront son style mûri. Il emploie des mots désuets ou peu usités : « *palmary*, « *embruted* » ; des tournures antiques : « *the forest which had William of Wykeham once to Warden* », « *so named of tradition* » ; des allitérations : « *graceless Grub Street* », « *meeting of moralist and merryman* ». Le jeune critique aime à citer des auteurs. Sur tel ou tel problème, il donne des opi-

nions de Coleridge, de Hugo, de Gautier, de Taine. S'il veut comparer les fous de Shakespeare à ceux d'autres dramaturges, un nombre surprenant d'exemples vient à son aide. Il ne résiste pas assez à la tentation de déployer ses connaissances.

C'est un style richement imagé, et quand l'imagination est bridée, des phrases très heureuses en résultent :

An atmosphere lurks about, in which the fool hides his cap and bells, and lurks amid the folds of a Geneva gown, or lies ensconced in the lawns of Oxford amid doctors and mitred men (1).

Quand cette discipline est relâchée, nous avons des phrases comme celle-ci :

Not that deliberate evil lent a horror to noble revolt, not that pruriency was an element of pleasure ; but, whilst neither Milton nor Petronius would have sympathised, there remains a convulsed idea of moral obliteration in natures thus revealing in scenes from the Walpurgisnacht (2).

D'habitude, la ponctuation et la syntaxe sont normales. L'excentricité qui marquera plus tard sa ponctuation ne paraît pas à ce stade. Pourtant, on voit déjà l'habitude de juxtaposer des propositions.

Son premier style est donc robuste mais trop riche. Il se ressent de la prodigalité de la prose élisabéthaine. D'aucuns l'ont traité de swinburnien, mais il se rapproche davantage d'un mode plus ancien. Sa rapidité marque l'enthousiasme de son esprit ; sa préciosité, une tendance à la pédanterie.

A Oxford, sa manière subit deux fortes influences : celle de Walter Pater, et celle du XVIII^e siècle, qu'il étudie avec Arthur Galton. Sa pensée devient plus concise ; sa ponctuation plus stricte et adaptée de Samuel Johnson ; l'étude de Pater lui donne une certaine lourdeur. Sa correspondance dès années 1888 à 1890 est remplie de

(1) *Post Liminium*, p. 19.

(2) *Ibid.*, p. 14.

détails sur l'art d'écrire. Il discute avec Galton du langage, de l'orthographe, de la forme. Citons deux passages qui montrent le soin et la préciosité qui les animent :

Does not « subtile » seem to you a more finished, a more elegant, word, than « subtil » ? « Subtil » has a rough and ragged look, as though some pedant had cut off the Latin termination. Compare « docile », « fragile », and so forth. Newman always writes it so : and he is never pedantic, or slovenly, or unscholarly (3).

Therefore, we must put « an » before « h », aspirate or not : and we are conforming to the better usage if we do likewise, with the « w ». I do not say more than that. But if the *Hobby Horse* is to be, to the writing world, an example of fine taste, high tradition, correct manners : then, we must employ all the devices in our power : short of pedantry, and extravagance ; to restore the banished graces of style, and usage. Banished, they are : obsolete, they are not (4).

Ce dernier passage confirme bien la recherche de sa ponctuation. Les pages publiées par les deux amis au *Hobby Horse* révèlent bien la foi qu'ils ont dans l'existence de principes littéraires, dans l'existence d'un « bon ton ». Leurs écrits font de fréquentes allusions au manque de soin qui caractérisent la prose de leurs contemporains. Souvent, ils échangent leurs manuscrits pour correction mutuelle ; ils ne se proposent que des changements infimes montrant ainsi la conscience avec laquelle ils suivent les principes qu'ils recommandent aux autres.

Le résultat de tous ces soins est visible dans les articles que Johnson donne au *Hobby Horse*, dont le style représente un contraste étonnant avec celui de *The Fools of Shakespeare*. Loin d'être exubérant, il semble maintenant un peu trop contraint. En même temps, son expression est devenue infiniment plus précise. La suppression des images n'est qu'une partie de cette discipline : l'emploi des mots,

(3) Lettre inédite de Johnson à Galton, 11 avril 1889.

(4) Lettre inédite de Johnson à Galton, 27 juillet 1889.

la formation des phrases, la ponctuation, l'orthographe, tout est surveillé de près avec la conviction que le « bon ton » littéraire dépend d'une attention méticuleuse aux détails. Au lieu de rappeler la prose élisabéthaine, ce style évoque les prosateurs du classicisme anglais, dont il semble souvent être une imitation directe. Voyons, dans la phrase suivante, comment Johnson juxtapose les propositions et emploie les mots avec une teinte de leur ancienne signification :

Books, cheap in price, and uncomely of aspect, should at least be fine and sound, in their contents : else, the polite are disgusted, and the illiterate are deceived (5).

Les phrases commencent à être plus longues, grâce à une ponctuation étudiée qui rend possible la connexion de plusieurs propositions. Ainsi, l'effet heurté de sa première manière est écarté.

La ponctuation qui est si remarquable dans *The Art of Thomas Hardy*, et qui sera désormais une des marques essentielles de son style, date de cette époque. Il convient donc de l'étudier ici d'un peu plus près. C'est une ponctuation grammaticale, réglée, non pas selon le rythme naturel des phrases, mais selon la construction logique. Là où l'usage moderne ne demande que la virgule, il met le point-virgule ; là où l'usage moderne emploie le point-virgule, il met le deux-points. Il croit que l'emploi du deux-points facilite l'expression des nuances subtiles. Toute proposition subordonnée est précédée par une virgule, que cela brise le rythme ou non. Ces virgules, si fréquentes, semblent parfois interrompre le mouvement de ses phrases, mais il les croit toutes nécessaires. Il se félicite de l'exactitude de sa ponctuation :

« Casual commas » : I thank you ; no, you are right. my commas, Heaven be praised, are not casual. What right has anything in any work of art, however slight, to be casual ? Oh, for the scholarly graces of Addison and Goldsmith ! (6).

(5) *The Painter Poets, Hobby Horse*, oct. 1890.

(6) Lettre à Richard Le Gallienne, citée dans *The Romantic Nineties*, p. 144.

En revanche, il évite les excentricités de la ponctuation de Pater : les parenthèses fréquentes, les tirets et les interjections.

Mais le style de ces premiers articles n'est pas celui de son ouvrage sur Hardy, ni celui des articles écrits à Londres pour la presse ordinaire. Le *Hobby Horse* s'adressait à un public très restreint et esthète ; il ne paraissait que trimestriellement et ses rédacteurs avaient bien du temps pour travailler leurs essais. Ces conditions n'existaient guère dans le monde du journalisme, et Johnson, en 1890 et 1891, se voyait dans l'obligation de modifier sa technique. Il ne se conformait pas entièrement à la pratique en vogue, mais il subissait les exigences journalistiques qui lui imposèrent une discipline salutaire. Les articles donnés en abondance à l'*Anti-Jacobin* en 1891 montrent un progrès dans la souplesse et dans la flexibilité de son style. Les préciosités des articles du *Hobby Horse* tendent à disparaître. Il garde toujours, pourtant, ses principes généraux, et dans *The Way of Writing*, il appuie sur la nécessité des détails, sur l'importance du style et sur l'emploi d'ornements littéraires périmés :

Grace ! the word sums up theology ; and it is no less the secret soul of literature. If, then, grace be indeed old-fashioned now, a thing not of our time, our minds and our manners must be in evil case. And yet, all those fascinating qualities, of stateliness, of moderation, of *grace* ; all those choice and rare felicities which, with something of patronage and something of envy, we call *quaint* ; all those it is within our power to make our own... And success, perfect and complete, depends upon very little thing : granted your genius, your labour, your clearness of thought and grace of expression, still there awaits you the business of the « *ultima manus* », the final touch... upon the smallest details depend the grace, the manners of literature (7).

Mais avant d'examiner la manière caractéristique de son journalisme, considérons un peu celle de *The Art of Thomas Hardy*.

Ce livre représente la fusion des deux styles. Il a été composé

(7) *Anti-Jacobin*, 9 mai 1891.

dans des conditions de loisir et de méditation, mais après une bonne année de travail pour les revues. C'est pourquoi l'auteur donne à son style tout l'agrément cultivé dont il est capable sans altérer la clarté ni le mouvement de sa prose. La ponctuation déjà décrite est conservée, mais il n'en use que rarement pour faire des phrases trop longues. Il y en a une qui continue pendant près de deux pages, ce dont il était fier, mais la plupart sont d'une longueur normale. Dans ses articles de jeunesse, cette ponctuation semble parfois artificielle, comme si les phrases avaient été fabriquées à dessein pour l'exhiber dans le livre, au contraire, elle a été si bien maîtrisée qu'elle assiste et renforce la pensée. Quelques autres éléments de préciosité restent : l'orthographe est tant soit peu recherchée : on voit « *chaunt* », « *pourtray* », « *subilty* », « *an horror* » ; le subjonctif est soigneusement respecté : « *it were only respectful to add* », « *The reply had its force, did all journals die with the day* » ; quelques tournures un peu désuètes : « *such an one* », « *somewhat of this kind* ». Mais le vocabulaire est presque sans exception très simple, et bien qu'il soit érudit, cela s'entend, il n'est pas particulièrement latinisé. On a calculé la proportion de mots de dérivation latine dans la prose d'Addison, de Samuel Johnson, de Hazlitt et de Pater, pour montrer que ce dernier emploie un vocabulaire moyen, beaucoup plus anglo-saxon que celui de Samuel Johnson et un peu moins que celui de Hazlitt (8). Si l'on applique la même méthode à la prose de Lionel Johnson, on trouve qu'il se sert d'un vocabulaire un peu moins latinisé que celui de Pater. Il est donc intéressant de noter que son étude du XVIII^e siècle n'a pas influencé cet aspect de sa prose. C'est dans la construction de ses phrases que l'on remarque l'influence de Samuel Johnson, surtout dans l'opposition de deux idées ; par exemple, dans la phrase suivante :

Lastly ; to write down a commonplace, which some
« artists » call a paradox ; the ideal artist, and not the least

(8) Z. E. Chandler : *An Analysis of the Stylistic Technique of Addison, Johnson, Hazlitt and Pater*.

the novelist, will know with Lessing, that truth is a necessary of the soul, and may not be suppressed : but that pleasure, the end of art, is not a necessary, and may be dispensed with or foregone.

C'est l'esprit de telles phrases, plus que leur forme même, qui rappelle les périodes sentencieuses du docteur. L'air d'autorité, de défi même, le ton d'oracle, sont johnsoniens. Parfois, il semble modeler une phrase simplement pour le plaisir. En revanche, il faut reconnaître que le style de Lionel Johnson est beaucoup plus léger et plus souple que celui de son maître. L'emploi des mots plus courts et moins latinisés, l'alternance de phrases relativement courtes avec des phrases très brèves et tranchantes, la division soigneuse mais plus fréquente de ses paragraphes, concourent à éviter la lourdeur de Samuel Johnson.

Peu de chose reste de la manière de Pater dans *The Art of Thomas Hardy*. Un mot ça et là, comme « *umbratile* », une question oratoire, une exclamation, font penser à son style méditatif. Mais, le lecteur de Pater, qui, selon son tempérament, est séduit ou agacé par son habitude lenteur, par son usage des parenthèses et des tirets, qui donnent l'impression d'observations entachées d'arrière-pensées, par sa coutume de commencer des paragraphes par « *and* », par cette qualité indéfinissable qui porte la marque de « non-anglais », tout cela, il ne le retrouve pas chez Johnson. Sa prose est plus robuste, plus énergique, beaucoup plus rapide, et bien que Johnson cite et approuve le mot de Pater : *The perfection of art is not rebellion, but peace*, il n'atteint pas le niveau de stable tranquillité qui caractérise l'œuvre de son maître.

Ce qui irritait certains critiques dans ce livre, c'étaient des citations et des allusions aux auteurs classiques, étrangers et anglais. On disait qu'au lieu d'employer son érudition comme un étai, il en faisait un fardeau. Accordons que parfois, l'étalage de cette érudition est ennuyeuse. Mais c'est un élément essentiel de son style. Voyons comment l'auteur lui-même considère la question :

I am neither learned, nor pedantic, but simply fond of literature. It is as natural for me to quote Aristotle or Aeschyl-

lus, as to quote Stevenson, or Bridges, just because I like them : but I begin to believe, I must be lean, pale, spectacled, stooping, bent over dusty folios, great at Arabic, and hating frivolity. It must be a dream, that I love walking tours, whist, dogs, the Alhambra, and a joke... I read the classics, and foreign literatures for mere love of them : my memory is good, and when I sit down to write, quotations pour in upon me ; Pascal jostling Mr. Sims, Goethe tumbling over Zangwill, Cicero elbowing John Morley... Doubtless, I overdo quotation : but it is from mere exuberance of delight, not in any spirit of pedantry. How can one help knowing things so delightful, or making use of them ? (9).

Si elle est un défaut, cette habitude, quand elle est contrôlée, est aussi un des charmes de son style. Elle donne à ses pages une universalité, un air de continuité avec le passé, une envergure agréable. « Lire son livre », dit un critique, « c'est passer une après-midi dans le Bodleian ». A la vérité, c'est une question de goût, mais le goût de son époque était singulièrement peu disposé à accueillir un style si peu moderne quoique si riche en souvenirs du passé.

The Art of Thomas Hardy vaut toujours par la perspicacité de la critique qu'il renferme, mais cet air de culture et de loisir y ajoute une valeur permanente : on peut le lire même sans s'intéresser à l'art de Hardy, simplement pour le plaisir du style. Dans un âge où le journalisme négligé et rapide a déteint sur la littérature en général, ce livre est un monument de bon goût et d'élégance.

On ne pourrait pas affirmer que le style de ce livre soit l'idéal de Johnson. Il semblerait que non, en lisant des modifications apportées à ses articles antérieurs. Ces articles, nous l'avons vu, ne sont ni des morceaux finis ni très travaillés. L'auteur ne réalisa jamais son projet de les refaire sous forme d'essais littéraires. Ils s'adressent à la presse. Il ne s'ensuit pas qu'ils soient négligés au point de vue du style, car Johnson a combattu, sa vie durant, les libertés et l'insouciance journalistiques de la « canaille écrivante », comme, dans l'arro-

(9) Lettre précitée à Richard Le Gallienne.

gance de sa jeunesse, il appelait, dans ses lettres à Galton, les écrivains professionnels. Toutefois, ces articles sont d'une manière plus naturelle et moins étudiée que celle du livre. Ils montrent une élasticité inconnue à Johnson en 1891. Les phrases sont en général plus courtes et coulent aisément, sans donner, cependant, d'effet saccadé. Son désir trop apparent de tourner de belles phrases s'est traduit en un pouvoir d'expression vigoureuse. Parfois, il condense sa pensée en très peu de mots, sans que l'on puisse qualifier son style d'épigrammatique.

Il garde toujours la méthode de ponctuation adoptée vers 1888 et livre par conséquent, une bataille continuelle avec les compositeurs. Un emploi restreint de mots et d'expressions recherchés continue à caractériser son style sans le rendre « chinois » ou tourmenté. A l'exemple de Browne, il emploie « *magnalities* » ; à celui de Coleridge, « *distinctities* » ; « *insolent* », au sens élisabéthain. Le mot « *clubbable* », il l'écrit entre guillemets, et s'excuse d'employer « *flabbiness, a somewhat undignified word* ». Mais ce sont là des exceptions et elles indiquent, pour la plupart, non un désir de faire le précieux, mais une préoccupation avertie du vrai sens des mots. Même dans ses passages les plus riches, on a le sentiment que chaque mot a été pesé. Ses épithètes surprennent parfois ; à la réflexion, on reconnaît leur inévitable précision. C'est un style où rien n'est livré au hasard. Même dans les articles écrits à la hâte il se sert très généreusement des citations, confirmant ainsi ce qu'il en disait dans la lettre précitée. En cinq pages consacrées à une nouvelle édition des *Essays* de Bacon, par exemple, il cite les opinions de dix auteurs sur cet écrivain. Chaque citation ajoute quelque chose à sa propre pensée ; elle justifie son existence. L'assommante érudition de sa première manière est devenue, par la pratique et le contrôle, un des plus grands charmes de son style. La justesse de ses allusions renforce l'autorité de sa critique.

Il n'y a pas d'amateurisme dans ce style ; il surprend par sa ferme maturité. Le critique a quelque chose à dire ; il l'exprime nettement et avec assurance, mais, aussi, avec toute la dignité et la force inhérentes à sa nature. En cela sa prose a un rapport avec sa

poésie ; elles sont toutes deux l'expression d'un esprit d'où le vague est banni, d'un esprit soutenu par la conscience de principes sûrs. Et parce que son style reflète ainsi sa puissante personnalité, on y trouve bien plus qu'une habile reproduction d'un mode littéraire antérieur évoquant par des allusions, par sa lucidité pas tout à fait anglaise, les doux échos du passé, il conserve un air de repos classique. De cette beauté réfléchie se dégage son charme particulier.

CHAPITRE IV

LES POEMES

I. Les poèmes religieux ; II. Les poèmes celtiques ; III. Les poèmes littéraires ; IV. Son art poétique ; V. Sa poésie comparée à celle de ses contemporains.

I

Les poèmes de Lionel Johnson existent en un seul volume de trois cents pages renfermant les deux recueils de 1895 et 1897, *Poems* et *Ireland and other Poems*, et une dizaine de morceaux parus soit dans le *Wykehamist*, soit dans l'*Outlook* (1). Comme les recueils de 1895 et 1897 ne suivent pas l'ordre chronologique — le volume de 1897 contenant maints poèmes antérieurs à 1895 — il convient de les étudier dans le volume complet et sans rapport avec les recueils. Il est possible de classer d'une façon générale ces deux cents poèmes d'après leur sujet, car ils représentent les trois passions directrices de la vie du poète : la religion, l'esprit celtique et la littérature. Si, par des extensions assez arbitraires, la première classe peut inclure les poèmes qui expriment des sentiments personnels, et la troisième, les poèmes dédiés à Winchester, cette classification sera complète. Elle n'indique pas pourtant, la division de son art en périodes de déve-

(1) *Poetical Works of Lionel Johnson*, 1915 (introduction de Mr. Ezra Pound). Le volume a été réédité en 1917 et 1926, mais sans l'introduction de Mr. Pound, qui, écrite d'un point de vue typiquement personnel, avait soulevé des objections.

loppement : les tendances dominantes qu'elle signale sont présentes dans son œuvre dès le commencement et elles se développent côte à côte. De ces trois groupes, le premier, le plus personnel, est de beaucoup le plus important.

Plus haut, en décrivant la vie religieuse de Johnson, nous avons remarqué la transition rapide d'une période de doute à une croyance inébranlable. Dans *In Falmouth Harbour*, 1887, se trouve l'expression la plus définie de cette phrase transitoire, et c'est le poème où il se rapproche le plus de l'attitude de Matthew Arnold. Il s'y avoue perdu :

I have passed over the rough sea
And over the white harbour bar :
And this is Death's dreamland to me,
Led hither by a star.

And what shall dawn be ? Hush thee, nay !
Soft, soft is night, and calm and still :
Save that day cometh, what of day
Knowest thou : good, or ill ?

Il est significatif que la seconde partie de ce poème décrive le voyage à Rome de Newman et se termine par une apostrophe émouvante où Johnson célèbre la paix trouvée par le cardinal dans l'Eglise, une paix en étrange contraste avec le désarroi émotif du poète. *In Memory*, suite de six poèmes écrite entre 1885 et 1892 à la mémoire d'un jeune prêtre de ses amis, montre aussi le passage de l'indécision à la certitude à l'égard de l'immortalité de l'âme. A Noël 1888, il se demande si son ami se joint à la réjouissance humaine de cette heureuse saison :

But the Yule bells chime
Over thy perfect sleep ; and though Christ's birth
Wake other men to melody of heart,
Thou in their happy music hast no part.

Or dost thou wake awhile, to feel thy gloom
Illuminated by the shepherds' light ?

Cette tranquille et fataliste mélancolie cède, avec son catholi-

cisme, à une attitude, sinon joyeuse, du moins, certaine : la dernière partie du poème, écrite en 1892, montre comment le dogme du purgatoire réconforte le poète :

Whenas I knew not clearly, how to think,
Malise ! about thee dead : God showed the way.
Thine holy soul among soft fires can drink
The dew of all the prayers that I can pray.

Le poème est typique en ce qu'il exprime le dogme comme une consolation qui pourtant ne va pas jusqu'à la joie. La mélancolie reste traduite en une sorte d'ascétisme, que l'extrême simplicité des vers ne fait qu'accentuer.

Assistant à une messe célébrée par un père passioniste, il médite sur l'éternel contraste entre la dureté de la doctrine de la souffrance et la joie des hommes. Cette représentation perpétuelle du calvaire semble être un reproche à sa jeunesse. Avec difficulté il se résigne à la nécessité de ce souvenir et accepte son enseignement. Les passiflores brodées sur la chasuble du prêtre deviennent pour lui le symbole de l'inévitabilité du sacrifice :

Purple they bloom, the splendour of a King :
Crimson they bleed, the sacrament of Death :
About our thrones and pleasaunces they cling,
Where guilty eyes read, what each blossom saith.

L'Eglise considérée comme l'expression de la tradition des siècles, qui fut si souvent pour lui un sujet de conversation et de prose, forme très rarement le motif de sa poésie. Ça et là pourtant s'échappe une phrase, une pensée qui laisse entrevoir son sens de l'importance de l'Eglise. Le petit poème en l'honneur de Léon XIII en est un exemple : il parle du pape en ces termes : « Vicaire du Christ, père de tous les hommes, gouverneur de Rome, héritier de sa race royale ». Il aime aussi associer à ses pensées de l'Eglise ses souvenirs littéraires classiques : la tradition romaine dans Properce ou dans Saint François fait le sujet de *Men of Assisi*, lorsque Juvénal et Saint Thomas se rencontrent, quand il songe à Aquin, dans le poème *Men of Aquino*. La musique passionnée de Properce convient aux moments

de joie : le souvenir de Saint François le soutient aux moments où l'âme se sent faible et indifférente. Pour lui, Juvénal parle des vices d'une Rome dont, plus tard, la philosophie de Saint Thomas fera triompher l'influence. Virgile aussi, qu'il appelle « propheta gentium », prend sa place parmi les saints de l'Eglise.

Cette passion constante pour le passé n'amène presque jamais Johnson à exprimer dans sa poésie une nostalgie des grands âges de foi écoulés. Les deux exquis sonnets en alexandrins, *The Age of a Dream* et *The Church of a Dream*, sont les seuls exemples de cette tendance romantique et rétrograde. Dans le premier, il se représente la beauté du moyen âge, sa chevalerie, sa courtoisie, sa foi, et se lamente sur leur disparition. Citons la conclusion :

Gone now, the carven work ! Ruined, the golden shrine !
No more the glorious organs pour their voice divine ;
No more rich frankincense drifts through the Holy Place :
Now from the broken tower, what solemn bell still tolls,
Mourning what piteous death ? Answer, O saddened souls !
Who mourn the death of beauty and the death of grace.

Le second décrit une église de campagne, vestige anachronique qui, par sa beauté, rappelle le vieil ordre de choses abandonné des hommes. La description de cette église et du vieux prêtre est complètement imbuë de cette mélancolie pré-raphaélite qui veut trouver, sans confession de foi, dans la beauté extérieure du catholicisme un soulagement pour une âme avide de plus de beauté que n'en offre le monde moderne. Compter seulement les répétitions des mots qui donnent le sens de l'âge : « ancien », « vieux », « immémorial », « souvenir », « gris », « mort », « depuis longtemps », c'est recevoir une sensation de mélancolie presque morbide. Ces poèmes rappellent, comme le font très peu de choses chez Johnson, la poésie religieuse d'Ernest Dowson ; ils font écho à *Nuns of the Perpetual Adoration* et *Carthusians*. Mais cet emploi esthétique du décor religieux, dans l'absence du sentiment de la foi, est très rare, presque inexistant dans les poèmes de Johnson. Il est curieux que Johnson qui aimait tant les rites n'ait pas plus employé dans sa poésie les riches matériaux qu'ils offrent ; ce qui semble indiquer que son intérêt pour la religion était

quelque chose de plus profond qu'une simple admiration de beaux accessoires.

Il est aussi très rare qu'il exprime la religion comme une retraite du monde. *Our Lady of France*, le seul poème qui présente ce point de vue, est dédié à Ernest Dowson. Mais même ici, ce n'est pas l'atmosphère extérieure, mais la foi intérieure qui réconforte :

Leave we awhile without the turmoil of the town ;
Leave we the sullen gloom, the faces full of care :
Stay we awhile and dream, within this place of prayer,
Stay we, and pray, and dream : till in our hearts die down
Thoughts of the world, unkind and weary : till Christ crown
Laborious day with love.

Plus souvent il envisage sa religion comme une manière de vivre où prennent une place importante les doctrines et les observances du culte. Le mercredi des Cendres, le dimanche des Rameaux, l'Avent, la Nativité, ont tous leurs poèmes, exprimant à la fois une appréciation poétique et une application personnelle et sincère de l'enseignement religieux. Ce qui le distingue des poètes esthétiques catholicisants, c'est la conviction du péché et de la doctrine de leur rémission. Dans *Ash Wednesday* ce fait se voit très clairement :

Come ! mourning companies;
Come ! to sad Christ draw near :
Come ! sin's confederacies;
Lay down your malice here.

Here is the healing place,
And here the place of peace :
Sorrow is sweet with grace
Here, and here sin hath cease.

Il chante la rédemption de l'homme, mais toujours comme le fruit de la passion du Christ. *Dominica in Palmis*, en vers latins d'une simplicité émouvante dédiés à Aubrey Beardsley, en est un exemple :

Passio cantatur Christi :
Iesu ! qui nos redemisti,

Victor mortuus in cruce :
Fac nos solum contemplari
Te, qui solus es amari
Dignus, victor stans in luce.

Pour Johnson, comme pour tous les poètes religieux, l'au-delà est aussi réel que le monde présent. Dans la dernière partie de *In Memory*, déjà citée, il parle avec une certitude naturelle du purgatoire. Dans *Visions*, une série de trois petits poèmes dont chacun décrit une des parties de l'autre monde, il trahit sa foi parfaite dans la conception catholique de l'enfer, du purgatoire, du paradis ; c'est une *Divina Commedia* en raccourci, mais appliquée à lui-même, à sa propre âme. Il appelle la punition disciplinaire qui le sauvera de la « puissante maison de la haine », pense avec joie aux flammes purifiantes du « lieu des peines patientes » et prévoit dans une naïve humilité de cœur les délices du citoyen de la « cité blanche », le repos dans le Sacré-Cœur. Parfois sa contemplation de l'autre monde s'inspire d'un désir ardent de la vie céleste, d'une détestation du chemin ténébreux qu'il suit ici-bas. *De Profundis*, 1897, parmi les derniers de ses poèmes religieux, et l'expression la plus précise de cet état d'âme, commence par une belle description imaginative du paradis où règne le Vainqueur-Victime entouré des chœurs d'anges blancs dont la douce musique se répand en un flot de grâce transmise aux hommes. Le poète invoque l'aide de ces esprits jusqu'au jour où il les joindra :

Choirs of the Holy Hill,
Help me, who walk in darkness, far away
From your enduring day :
Who have the wilderness for home, till morn
Break, and my day be born ;
And on the Mount of Myrrh burn golden white
Light from the Light of Light.

Il est possible d'ailleurs de suivre dans ces poèmes une prévision de la mort, légèrement esquissée. Dans le poème *Mystic and Cavalier*, écrit en 1889, le mystique qui appartient à l'autre monde parle au cavalier qui représente l'homme d'attitude moyenne ici-

bas. Il constate la différence qu'il sent exister entre lui-même et autrui et se croit déjà marqué par le doigt de la mort. Yeats, toujours prêt à faire une interprétation surnaturelle, croit que le décor de ce poème n'est que déguisement, et que Johnson y parle de lui-même. Yeats est certain que Johnson avait une prescience de sa fin (2).

Have you not read so, looking in these eyes ?
Is ~~the~~ the common light of the pure skies,
Lights up their shādowy depths ? The end is set :
 Though the end be not yet.

The clouds are breaking from the crystal ball,
Breaking and clearing : and I look to fall.
When the cold winds and airs of portent sweep,
 My spirit may have sleep.

O rich and sounding voices of the air !
Interpreters and prophets of despair :
Priests of a fearful sacrament ! I come,
 To make with you my home.

Dans ce ciel qu'il aime tant à se figurer, l'importance donnée à la Mère de Dieu indique l'orthodoxie de ses conceptions. *A Descant upon the Litany of Loretto* et *Our Lady of the May* sont des hymnes en son honneur. Elle est reine des cieux et aussi des malheurs des hommes, la douce mère qui nous amènera à notre foyer céleste. Il l'appelle des noms poétiques qu'il aime à donner aussi à l'Irlande : Tour d'Ivoire, Rose Mystique, Notre Défense. Dans *Our Lady of the May* il l'implore de guider l'Angleterre errante vers un retour à la foi. C'est une de ses rares allusions au catholicisme anglais :

O Flower of flowers, our Lady of the May !
Not only for ourselves we plead, God's Flower !
Look on thy blinded children, who still stray,
 Lost in this pleasant land, thy chosen Dower !

(2) W. B. Yeats : *op. cit.*, p. 276.

Send us a perfect spring :
Let faith arise and sing,
And England from her long, cold winter wake.

La discipline, la douleur et la privation dans ce monde nécessaires à la sanctification de l'âme, donnent à toute cette poésie un certain ton d'ascétisme qui y ajoute encore un élément de mélancolie. Dans *Before the Cloister* il invoque la douleur, la personnifie, l'appelle « ma sœur, dame des heures grises et sages ». Il la supplie :

Come, Lady of the Lilies ! blaunch to snow
My soul through sacred woe !

Come, make a vesper silence round my ways,
And mortify my days.

Et pourquoi ? Pour qu'il ne perde pas la joie éternelle dans la recherche des plaisirs terrestres. La croix lui vaudra la couronne. Dans *Visions* la même peur s'exprime :

Now, Christ compassionate !
Now, bruise me with thy rod :
Lest I be mine own fate,
And kill the Love of God.

Pour la même raison encore, il accueille le Carême comme temps de mortification, de repentir. La sévérité de l'église dépourvue de fleurs lui témoigne de la fonction de ces jours, « chers, tristes, gris ». Dans un appel adressé à un ami espagnol, George Santayana, pour qu'il revienne à la foi catholique, il se sert de l'histoire spirituelle de Sainte Thérèse d'Avila. Les termes qu'il emploie sont ceux des mystiques de tous les âges et trahissent encore une fois sa conception du rôle de la mortification : « le chemin amer de Carmel amènera au but désiré », « se perdant dans la nuit divine de la douleur parfaite, on se retrouvera en Dieu ». Dans l'abnégation se trouve le moyen le plus efficace de perfectionnement spirituel.

Bruise thee with an iron rod ;
Suffer, till thyself be slain.

Stones and thorns shall tear and sting,
Each stern step its passion bring,
On the way of Perfecting,
On the Fourfold Way of Prayer :
Heed not, though joy fill the air ;
Heed not, though it breathe despair :
In the City thou shalt sing.

Bien des poètes religieux ont trouvé dans la nature un symbole de la grandeur de Dieu, et dans les différentes manifestations de la nature, des révélations de sa puissance ou de son amour. Cette attitude n'est point connue de Johnson. Chez lui on cherchera en vain des allusions au monde naturel comme une image ou comme un gage du monde surnaturel. Dans *In Falmouth Harbour*, la belle et mélancolique description de la nuit n'est qu'un décor : une seule fois, il « force la nature », comme il dit quelque part dans sa critique, « à une complicité avec ses propres émotions ». Dans *Our Lady of the May*, les fleurs du printemps sont conçues comme esprits de la pluie, de la lumière et de la rosée, les choses du monde les plus semblables à Marie, la fleur des fleurs. Mais les fleurs ne sont pas nommées; il n'y a rien de familier dans sa conception : c'est un emploi de la nature purement intellectuel. On pourrait faire pareille généralisation sur la place de la nature dans l'ensemble de sa poésie. Nous savons qu'il sentait la beauté naturelle des pays celtiques et pendant toute sa jeunesse il demeurerait dans les plus beaux endroits du royaume. Mais quand la nature entre dans sa poésie, elle est traduite dans des réflexions philosophiques ou morales. Le poète semble mal à son aise en face de la nature comme s'il n'avait jamais pris de parti à son égard.

La signification spirituelle qu'il ne trouve pas ainsi, existe pour lui pourtant, sous d'autres formes. Ses amitiés sont pour lui des gages de la vie éternelle : ses amis ont leur mission divine. Il fait face à la douleur et à la mort, certain de l'amour fortifiant de ses amis qui témoigne de l'amour divin.

But in the eyes of every friend,
Voice, or the holding of his hand,

I learn, how love can never end :
Oh, Heart of God ! I understand.

Chacun de ses amis lui révèle un aspect de la vérité éternelle. Il invoque leurs anges gardiens, leurs saints patronaux pour leur défense et pour le salut de leurs âmes. Il ne veut même pas envisager le paradis sans les figures aimées de ses amis. Dans *De Amicitia* il s'occupe du problème de leur salut : comment concilier les diverses croyances et indifférences de ses amis avec les strictes exigences de la foi catholique ? Il les contemple quand ils s'égarent dans l'erreur et se demande si, par la grâce de Dieu, ils se retrouveront parmi les élus. La pensée des amitiés du roi David pour Jonathan et du Christ pour Saint Jean l'Evangéliste le rassure : l'Amour Divin qui comprend tout guidera leurs âmes errantes vers la cité céleste où une affection plus forte que les liens humains les liera, chacun à chacun, et tous à Dieu.

Ah, yet
The Land, where all true lovers are,
Shall greet us with celestial hails :
Land of the Love, that never fails,
The Light, that never pales;
The long, sweet Patience, that allows no let,
Though with disdain her pains be met,
Saying : *They shall be yet*
The captives of the Everlasting Love !

Est-il poète mystique ? Si l'on entend par là, à l'exclusion de tout autre intérêt, une préoccupation de l'union de l'âme à la Divinité, il faut répondre que non. Mais il est mystique dans la mesure où il considère habituellement la vie humaine en son rapport avec un ordre surnaturel. Le monde invisible existe pour lui. Le seul repos et son vrai foyer ne sont pas ici-bas. Sa poésie religieuse se dirige plus vers le ciel que vers les choses mortelles, et les visions qu'il en a son fréquentes. Par exemple, quand il écrit en l'honneur de Saint Colomban, ce n'est pas la mission du saint en Ecosse, mais son existence actuelle au paradis qui inspire le poète.

Now, far from the gray sea, and far
From sea-worn rocks and sea-birds' cries,
Columba hails the morning star,
That shines in never-nighted skies.

High in the perfect Land of Morn,
He listens to the chaunting air :
The Land, where music is not born,
For music is eternal there.

Il en est de même dans le poème *Cromwell*. Qu'est ce qui animait Cromwell dans sa carrière terrestre ? Un désir sincère de servir le Seigneur, ou une convoitise insatiable de pouvoir ? Ce sont ses victimes qui y répondront. Le drame du poème se déroule sur un plan éternel : le monde réel et l'histoire sont oubliés. Il aime particulièrement à se dépeindre l'état béni des martyrs, triomphant après leur lutte douloureuse. *Te Martyrum Candidatus* est l'expression la plus éloquente de ce triomphe. Les martyrs forment une « belle chevalerie blanche », ils sont les compagnons du Christ. L'audace du langage, rare chez Johnson, fait du poème une vision véritable.

La familiarité avec les choses divines qui produit chez les mystiques un langage osé et des images hardies où le respect semble céder à la connaissance intime, n'est pas très fréquente chez lui. Il parle des âmes qui « serrent les mains de Dieu », des êtres humains qui sont « les petits enfants de la Mère de Dieu », il appelle Marie, « la fleur de Dieu », mais ce sont là des exemples rares. Dans l'ensemble le langage de sa poésie religieuse est beau mais traditionnel ; c'est le langage des hymnes latins de l'Eglise : en voici quelques exemples :

- We
- (1) Would make our hearts gardens for thy dear care :
Watered from the wells of Paradise, and sweet
With balm winds flowing from the Mercy Seat,
And full of heavenly air.
- (2) Where reigns the Victor Victim, and his eyes
Control eternities !
Immortally your music flows in sweet

Stream round the Wounded Feet;
And rises to the Wounded Hands ; and then
Springs to the home of Men,
The Wounded Heart.

Mais cette poésie, si elle n'est pas la sérénité triomphale des mystiques, est, néanmoins, l'expression d'une expérience religieuse profonde et personnelle. Il faut se rappeler toujours que c'est le résultat d'une expérience très courte; de dix ans à peine. Le dernier poème religieux de valeur date de 1897, six ans seulement après la conversion de l'auteur. Ce qui est intéressant dans cette cinquantaine de poèmes, c'est surtout le ton ascétique. Ils expriment une religion qui est la joie du poète, mais c'est une joie grave, mélancolique. Cet effet est dû en partie à l'expression très simple et châtiée, presque étiolée de ses vers, mais surtout il ressort de sa conception de la religion qui est un catholicisme sévère et sobre. La joie du paradis qu'il chante sera le fruit d'une bataille livrée sans cesse, la jouissance des martyrs, de ceux qui ont subi la mortification de la chair.

II

Sous le titre « Poèmes celtiques » est comprise toute la poésie de Johnson qui a trait au Cornwall, au Pays de Galles, et à l'Irlande. Il y a peut-être des éléments dans ses autres poèmes qui sont également dûs à son intérêt pour l'esprit celtique : des poèmes comme *Te Martyrûm Candidatus*, *The Church of a Dream*, *The Coming of War* contiennent de tels éléments, mais, parce qu'ils dérivent aussi d'autres sources, il vaut mieux se limiter, dans une étude de sa muse celtique, à des poèmes strictement celtiques par leur sujet. Ainsi définie, cette classe n'est pas nombreuse : une trentaine de poèmes, dont la moitié doivent leur inspiration à l'Irlande. Prenons d'abord ceux qui sont inspirés par les autres régions celtiques. Ils datent pour la plupart de 1886 à 1891, mais il y en a qui sont datés des années suivantes jusqu'en 1896, ce qui montre que

son amour pour le Pays de Galles n'avait pas entièrement cédé à sa passion pour l'Irlande. Le jeune Johnson se vantait déjà à Winchester de n'être pas de race purement anglaise. Dans *Some Winchester Letters*, quoiqu'il ne parle jamais de ses antécédents irlandais, il mentionne qu'il descend d'un clan de la frontière écossaise, dont il chérit la devise orgueilleuse : *vicisti et vivimus*. Il se réclame aussi d'une parenté avec les habitants de Guernesey. Mais ce qui réveille en lui l'impulsion d'écrire des vers celtiques, c'est la nature dans le Pays de Galles. *Evening in Wales*, 1886, célèbre le printemps dans les montagnes galloises. Ce n'est qu'une agréable description naturelle, qui parvient, néanmoins, à montrer le goût du poète pour la nature de cette région de préférence à celle de l'Angleterre du sud, et à dépeindre le mont Moel Famau, violet et sombre dans la dernière lumière du jour. L'année suivante, *Dead, Moel Famau* et *Celtic Speech* annoncent le développement de cette vague sympathie en un intérêt conscient. *Dead*, 1887, est un petit chant funèbre pour une inconnue morte dans un désert de Merioneth; une pauvre procession qui passe sous les pluies d'une église ruinée; une rapide description de la mort acceptée avec fierté; la mélancolie des collines balayées par les vents, et la voix d'un esprit qui crie : sois fort ! sois tranquille ! *Moel Famau* répète cette note triste et fière, et dans sa conclusion déjà citée, le premier aveu d'un amour conscient pour la *Dear Celtic land, unconquered still* ! Dans le poème suivant il parle de la langue celtique, espère qu'elle ne disparaîtra jamais. C'est l'ancienneté de cette langue, son pouvoir d'évoquer un lointain passé romantique, sa ressemblance avec la rudesse des collines et des vents des pays d'où elle dérive qui charment le poète.

Never forgetful silence fall on thee,
Nor younger voices overtake thee,
Nor echoes from thine ancient hills forsake thee.

The speech, that wakes the soul in withered faces,
And wakes remembrance of great things gone by.

Like music by the desolate Land's End
Mournful forgetfulness hath broken :

No more words kindred to the winds are spoken,
Where upon iron cliffs whole seas expend
That strength, whereof the unalterable token
Remains wild music, even to the world's end.

Le rythme de ces longs vers et les terminaisons en spondée reproduisent quelque chose de l'accent caractéristique de cette langue.

En 1888, deux longs poèmes, *Gwynedd* et *A Cornish Night* contiennent tous ces éléments et en ajoutent un autre : un motif mythologique. Le titre *Gwynedd*, est important; le mot signifie en gallois, blanc, saint, heureux, révééré. Pour Johnson, il désigne à la fois le Pays de Galles, objet de vénération, et un compagnon bien-aimé, dont l'identité reste imprécise. Le décor du poème alterne entre l'âtre, chaud et réconfortant, et les sombres collines, froides sous les vents et les pluies. Le génie du paysage gallois est partout dans ce poème ; on en sent la solitude, la durabilité, la beauté sombre et mystérieuse. Et tel pays, tel peuple.

And life in us the way of nature wends,
Ardent as nature's own, that never tires.
Born of wild land, children of mountains, we
Fear neither ruining earth, nor stormy sea.

C'est pour lui un pays de rêve, mais pas de rêverie, des rêves qui voient clair, qui donnent au mystère de la nature des significations, de sorte que le peuple vit en rapport intime avec leur cadre naturel.

Here distress
Dreams, and delight dreams : dreaming, we can fill
All solitary haunts with prophecy,
All heights with holiness and mystery;
Our hearts with understanding, and our will
With love of nature's law and loveliness.

A Cornish Night, où personne n'est nommé, peut, semble-t-il, être interprété comme une lamentation d'Iseult. Comme dans le poème précédent, les forces de la nature et particulièrement la mer,

forment le cadre et, pour ainsi dire, l'accompagnement au chant de lamentation. Les vents sont des esprits qui écoutent, mais qui apportent aussi des messages mystérieux. Tout le poème est un effort, non pour raconter une histoire, mais pour créer une atmosphère de douleur inconsolable, de mélancolie avec laquelle la nature, dans ses mouvements dramatiques, est en pleine harmonie.

Dead, écrit en 1889, reprend le thème d'un poème du même titre écrit en 1887. C'est une petite lamentation qui en quatre strophes habiles exprime la nostalgie du Pays de Galles et, en même temps, une douleur pour la mort de celui qui ne reverra jamais cette « ancienne contrée, au delà de la mer féroce et orageuse ». L'année suivante, dans un sonnet alexandrin, intitulé *Wales*, il s'avoue enfant du Pays de Galles et héritier de son esprit. Le sixain fait une sorte de sommaire qui résume les qualités celtiques dont il se réjouit :

No alien heart may know that magic, which acquaints
Thy soul with splendid passion, a great fire of dreams;
Thine heart with lovelier sorrow, than the wistful sea.
Voices of Celtic singers and of Celtic Saints
Live on the ancient air : their royal sunlight gleams
On moorland Merioneth and on sacred Dee.

L'application de ce mètre classique à un thème celtique surprend. Johnson reproduit plus heureusement le rythme celtique dans des strophes plus courtes comme, par exemple, dans *To Morfydd*, 1891. Ce poème marque peut-être sa meilleure réussite dans la création d'une atmosphère curieusement celtique comme celle des mélancoliques chansons populaires d'Irlande. C'est une mélodie jouée sur peu de notes, émouvante dans sa simplicité absolue. Chaque strophe répète les mots et le refrain de la précédente avec un changement presque imperceptible qui introduit une autre modulation. On l'a appelé son seul poème d'amour ; et Yeats raconte que Johnson disait qu'il l'avait composé sur un motif pris dans un chant gallois entendu pendant une promenade à pied (3). Les histoires de Johnson

(3) W. B. Yeats : *op. cit.*, p. 377.

n'étaient pas toujours dignes de foi, mais, quoi qu'il en soit, il a imprégné le poème de cette étrange beauté que l'on associe au génie celte.

Pendant trois ans, aucun poème sur ces pays de l'ouest, le Pays de Galles et le Cornwall. Dans cinq ou six écrits après 1894 pourtant, le poète revient à son ancien amour. Dans *Westward* et *Cornwall* il mêle à la sereine tristesse qu'il trouve dans ces régions, la mélancolie croissante de sa propre vie. C'est une mélancolie soulagée par la foi que ces pays raffermissent en son âme. Dans le Cornwall, hanté par les vents et la mer, agenouillé sous ses vieilles croix grises, il a des rêves qui encouragent en lui la certitude de l'immortalité. La mort semble proche ; le Cornwall, *land of ghostly loveliness*, lui prête une foi qui écarte la peur. Il est caractéristique qu'il entoure ce pays d'une atmosphère de catholicisme, bien que le Cornwall ait été pendant plusieurs siècles nettement protestante.

En 1895, et c'est la seule fois, l'histoire du Pays de Galles lui fournit le motif d'un poème. Le sens de l'âge du pays et de son histoire fière et courageuse est partout dans les poèmes celtiques, mais dans ce morceau, il entreprend de chanter la lamentation d'une figure historique, Llewellyn de Llanarmon, qui, pour lui, représente les vertus de son pays. Ce poème, *Cyhiraeth*, ne tente pas la narration : il se contente de suggérer le caractère vaillant de l'homme et la fierté de sa soumission à la mort. Il y a aussi un élément de mystère druidique : un rude paganisme anime le poème, et comme dans *Gwynedd*, le surnaturel est proche.

Valiant and divinely proud,
He; till death against him vowed
Malevolence, Llanarmon !
Death, angered at a man so great,
Sent travelling from the Ghostly Gate
The lone death cry, Llanarmon !

Trois fois encore, le poète revient au sujet de sa parfaite chanson, *To Morfydd. To Morfydd Dead*, 1895 et 1896, consiste en deux poèmes; dans le premier il souhaite la mort qui l'unira avec ce per-

sonnage, qui libérera son esprit pour se mêler au sien dans les vents. La seconde partie est un chant qui suggère en langage poétique et celte, la mort de Morfydd et l'union de son âme avec les vents qui signifie pour le poète l'esprit des mystérieuses montagnes galloises.

Morfydd at midnight
Met the Nameless Ones :
Now she wanders on the winds,
White and lone.
Take from me the light,
God ! of all Thy suns :
Give me her, who on the winds
Wanders lone !

Vers la fin de sa vie, un autre poème du même nom reprend ce thème (4). Son dernier poème sur un sujet gallois s'intitule *Sylvan Morfydd*. Dans trois strophes simples il chante encore une fois l'union de cet être aimé avec la nature. La répétition du mot « white » intensifie l'impression irréelle et spectrale du poème. On songe en le lisant à la poésie de Henry Vaughan et à l'article de Johnson à ce sujet. La signification de la figure de Morfydd dans ces cinq poèmes est difficile à préciser. Bien qu'elle semble être une personne réelle, il est peu probable qu'elle représente quelqu'un de connu autrefois par le poète. Elle est plutôt un symbole poétique du mystère gallois, et de la beauté du pays. Peut-être aussi représente-t-elle l'esprit du passé romantique, ou l'incarnation des aspirations celtiques du poète. Un trait essentiel de la poésie celtique est l'expression de la vision intérieure du poète, comprise par lui, et incommunicable à autrui.

Cette quinzaine de poèmes doivent donc leur origine au Pays de Galles et au Cornwall. Ils font voir l'influence sur le poète de la nature, belle, mais rude et sauvage, de ces régions. Les montagnes, les vents, le jeu dramatique des cieux entrent dans chaque poème; mais de façon plus importante, ils expriment l'émotion soulevée dans l'âme du poète par ces manifestations. Ils parlent aussi

(4) Ce poème parut dans *The Outlook*, 19 janvier 1901, et ne fait pas partie de l'édition complète des poèmes, 1915.

du peuple, austère comme leur cadre naturel, orgueilleux et brave, évoquant un passé lointain. Au moyen d'un sauvage paganisme légèrement suggéré, le poète communique son sentiment du mystère, de tout ce qu'il y a d'impalpable, d'inexplicable dans le tempérament celtique. La passion forte, rarement trouvée dans la poésie de Johnson, manque à presque tous ces poèmes. Toutefois, on y sent une profondeur d'émotion qui ne vient que rarement à la surface. Le manque de contact personnel, d'élément humain, en est sans doute la cause. Le feu d'amour, qui couve dans une beauté paisible et sombre, sous les cendres de ces poèmes, éclatera en flammes plus brillantes sous l'inspiration de l'Irlande.

Bien que Lionel Johnson s'intéressât au problème irlandais dès Oxford et qu'il jouît à partir de 1890 de l'amitié de W. B. Yeats, ce n'est qu'en 1893, probablement à la suite de sa première visite en Irlande, que ce pays devint l'inspiration de sa poésie. Puis, dans un grand élan, il écrivit en deux ans la plupart de ses poèmes irlandais. Après 1894, les quelques poèmes dûs à cette inspiration n'ajoutent que peu d'éléments nouveaux. Ceux de 1893 trahissent presque tous son intérêt primitif attentif à la lutte irlandaise contre les injustices de la domination anglaise. Quoiqu'ils ne contiennent pas d'invectives, ils sont une expression puissante et vigoureuse de la nationalité irlandaise, du besoin de continuer la lutte, mais dans l'ordre et dans l'unité. *Ways of War* dépeint une Irlande prête à la bataille en pleine confiance de la victoire finale. Le rêve immémorial d'une Irlande en paix sera réalisé, mais, qui sait, demande le poète, sur quel champ cette paix sera gagnée, sur un champ de bataille, ou dans le royaume de la pensée ? Mais, par un moyen ou un autre, à l'Irlande fidèle, viendra la majesté de la loi.

A dream ! a dream ! an ancient dream !
Yet, ere peace come to Inisfail,
Some weapons on some field must gleam,
Some burning glory fire the Gael.

That field may lie beneath the sun
Fair for the treading of an host ;

That field in realms of thought be won,
And armed minds do their uttermost.

Cette insistance sur la vérité et la loi est à remarquer. On voit qu'il n'y a pas d'allusion aux événements actuels, et que le conflit est sublimé. Il en est de même dans *Parnell*, un poème écrit peu après la mort du chef nationaliste. Parnell n'y est guère mentionné, et jamais par son nom. C'est l'Irlande, mère douloureuse, qu'il plaint. Ce chef, le dernier mort pour sa sainte cause, fait entendre des ténèbres une voix qui réveille les autres enfants d'Irlande.

Not his, to hail the dawn :
His but the herald's part.
Be ours to see withdrawn
Night from our Mother's heart.

Loin du cœur du poète les luttes et les bagarres de la politique du temps ; pour lui seul reste l'ancien idéal, l'Irlande qui souffre et attend. Dans un poème plus véhément, *Ninety-Eight*, il prend la défaite de 1798 comme point de départ d'un appel émouvant à ceux qui devront être dignes du sacrifice de cette époque. Seuls ceux qui se résignent à une paix lâche considèrent « Ninety-Eight » comme le dernier jugement de la cause irlandaise. Encore une fois, la conception d'une campagne dans laquelle la pensée, aussi bien que l'épée, travaille pour la patrie, est exprimée par le poète. La liberté viendra grâce à la persévérance des fidèles, et aux prières des martyrs tombés en 1798. Les mêmes idées reprennent dans *Ireland's Dead*. C'est un encouragement à continuer la bataille contre l'esclavage. La mélancolie de la « mère des douleurs » lui fait penser momentanément que le sang des martyrs a coulé en vain.

Can it be, thou dost repent,
That they went, thy chivalry,
Those sad ways magnificent.

Mais cette « chevalerie » a gagné la couronne des martyrs, et leur victoire apporte l'espérance d'un triomphe égal pour l'Irlande. Dans *The Red Wind*, la tyrannie anglaise est symbolisée comme

un vent rouge, qui, venant de l'est, flétrit l'Irlande d'une mort brûlante. L'image est soutenue très heureusement. Le poète demande quel ange a pu libérer ce vent funeste, et la dernière strophe est une supplication pour qu'il écoute la voix de Dieu, pour qu'il cesse afin de laisser l'Irlande à sa paix hespéridienne. L'Angleterre n'est pas mentionnée; l'Irlande est nommée une fois comme « Inisfail », le nom erse qu'il aime toujours à lui donner. La conception d'un avenir paisible pour l'Irlande est fréquemment rencontrée dans ces poèmes : la tristesse traditionnelle de l'île, dont le poète fait si bien l'analyse, doit céder à une époque glorieuse, où, libérée du joug opprimant, Inisfail accomplira son destin heureux. Dans *To Weep Irish*, il interprète la mélancolie irlandaise comme une expression de la tristesse essentielle au fond de la beauté, de l'aspiration des hommes, du désir indéfinissable au cœur de chacun. C'est la voix de la mer, de la nature irlandaise, qui, dans la mélodie du chant, trouve une consolation à la douleur. Dans *The Gloom*, il parle d'une « belle douleur » qui est quelque chose de plus profond qu'une simple lamentation : c'est l'expression intime des émotions inhérentes au caractère celtique. Le ton mélancolique qui domine toute sa poésie irlandaise montre à quel point Johnson est entré dans ce tempérament. Même dans les quelques poèmes qui envisagent l'avenir heureux de l'Irlande, ce sens de la tristesse se fait sentir. *The Faith* qui montre une pleine confiance dans la joie et la gloire futures, commence par des vers qui rappellent le chant des Israélites exilés à Babylone. *The Day of Coming Days*, exception unique, prélude le triomphe qui approche dans des vers entièrement radieux.

Les petits poèmes lyriques que nous venons d'examiner peuvent être considérés comme une préparation au long poème, *Ireland*, 1894, l'expression la plus complète de sa pensée à l'égard de l'Irlande. Le poème commence par répéter sa conception de l'Irlande comme une « mère, douloureuse et puissante », dans le cœur de qui sied la tristesse fondamentale du monde, qui existe depuis la première lamentation des anges sur le péché humain. Elle ne pleure pas de repentir ou de honte, mais parce qu'elle regrette la haine qui a

désolé la patrie, qui serait autrement un paradis et un repos pour ses enfants,

Had not the violent and bitter fates
Burned up with fiery feet
The greenness of thy pastures; had not hates,
Envies, and desolations, with fierce heat
Wasted thee, and consumed the land of grace,
Beauty's abiding place.

En langage poétique, la rébellion de 1798, l'émigration et la famine du xix^e siècle sont dépeintes. Ces maux ont divisé les frères entre eux, ont empli l'île de dissension et de haine, entre les amis, entre les provinces. Mais pendant tous ces malheurs, l'Irlande a été servie par les cœurs nobles de soldats et de poètes qui ont conservé la vision d'un pays digne d'un sort plus généreux. Dans l'habitation des morts, les âmes des martyrs rêvent toujours de la réalisation de leur espoir. Sarsfield, Fitzgerald, Emmet, Davis, Mangan, Grattan sont du nombre. Les martyrs de sept cents ans se demandent si leur sacrifice a été vain :

Shall we have fallen like the leaves of gold,
And no green spring wake from the long dark spell ?
Shall never a crown of summer fruitage come
From blood of martyrdom ?

Et l'Irlande, consciente de sa puissance depuis le temps de Saint Patrice et d'Ossian, la véritable Irlande, orgueilleuse, existe toujours, invaincue et invincible. Ses fils restent aussi vaillants que ceux d'autrefois ; ses collines bleues leur inspirent l'amour fier qu'exprime Columban en s'éloignant en exil :

If death come swift upon me, it will be
Because of the great love, I bear the Gael !

Toutefois, plus triste est le sort de ceux qui gardent aujourd'hui cette volonté de servir, mais à qui manquent les moyens, qui voient les tourments de la mère bien-aimée sans savoir comment l'aider. Le poète prévoit l'approche d'une heure plus heureuse où, pour qui

conservent la foi et la vision, s'ouvrira une issue. Pour renforcer sa pensée, il a recours à la mythologie celtique et consacre une strophe à la description de la libération des enfants de Lir par les saints. Un tel signe avertira les fidèles qui attendent. Suit une malédiction des ennemis de la cause sainte. Le poème change de ton : la question, jusques à quand ? s'élève violemment, passionnément. Pendant cinq strophes qui forment un crescendo vers une supplication finale, le poète invoque le glaive et la harpe, symboles de l'ancienne grandeur des Irlandais, et à l'aide d'images tirées du folklore celtique et de la religion catholique, se figure la rédemption du pays, la fin de ses misères et de ses injustices. Une strophe d'une riche éloquence dépeint les alliés célestes de l'Ile Verte, les saints, l'ange de Saint Patrice, l'archange Michel et la Reine des Cieux, qui intercèdent constamment auprès de Dieu. Le poème se termine par une supplication émouvante à la Mère de Dieu pour son intervention continue en faveur de l'Irlande. En voici les derniers vers :

Pray then, pray thou for Ireland, Mother mild !
O Heart of Mary ! pray the Sacred Heart :
His, at Whose word depart
Sorrows and hates, home to Hell's waste and wild.

Ce poème, la seconde en longueur de ses œuvres en vers, renferme toutes les idées de ses autres poèmes irlandais : la mélancolie d'un pays qui souffre, non seulement de l'oppression étrangère, mais de la discorde intestine; l'évocation du passé glorieux, de ceux qui sont morts pour l'Irlande, de ses saints, de ses chefs, de ses poètes; la foi intense qu'inspire cette conception de l'Irlande immémoriale et continue; l'union de ses aspirations patriotiques et religieuses; la vision d'une émancipation future devant être gagnée par la fidélité des vivants, par les prières des morts. Il n'y a rien de précis, comme plan politique; le poème n'est pas une polémique, mais l'expression d'un idéal romantique, conçu poétiquement, de la nationalité irlandaise.

Dans quelques autres poèmes, sa pensée religieuse se mêle à ses vœux pour l'Irlande. L'amour de Colomban pour l'Irlande est la note dominante de *Saint Columba*. Dans les cieux, le saint inter-

cède pour sa patrie : en revanche, le poème conclut par un gloria chanté par les irlandais au Christ. *Christmas and Ireland*, 1896, poursuit un parallèle entre la triste réception de Marie et Joseph à Bethléem et la condition de l'Irlande. Comme eux, l'Irlande ne reçoit pas ses droits; comme eux, elle est volée de son juste héritage; l'Enfant Divin est né indignement : les enfants de l'Irlande, innocents, sont foulés aux pieds par des ennemis forts et cruels. Mais Marie et son Enfant ont triomphé, leur douleur est passée : l'agonie de l'Irlande continue. Pourtant, elle voit dans la justice divine, l'espérance d'une joie future.

She wanders amid winter still,
The dew of tears is on her face :
Her wounded heart takes yet its fill
Of desolation and disgrace.
God still is God ! And through God she
Foreknows her joy to be.

Dans *To the Dead of '98*, le poète invoque les prières de ses compatriotes pour le repos des morts de la rébellion de 1798. Il identifie la cause qu'ils servirent avec la lutte divine contre l'injustice. Leur cause, c'est aussi la cause de Dieu. Ces martyrs prient aussi pour la liberté qu'ils n'ont pas gagnée, pour leurs descendants qui s'efforcent de l'atteindre.

Dans deux petits poèmes seulement, Johnson exprime sur l'Irlande son sentiment personnel. Dans tous les deux il parle en exilé séparé de sa patrie bien-aimée. Entouré des beautés d'Angleterre, son cœur se tourne vers l'ouest et désire ardemment les collines couvertes de bruyères. C'est l'humeur de *Desideria*, 1894. Un autre poème lyrique, publié dans l'*Outlook* peu après sa mort, et probablement écrit pendant les malheurs de ses derniers jours, s'intitule *Paradise Lost*. Il semble y exprimer la certitude qu'il ne reverra jamais l'Irlande.

There is sorrow on the sea.
I would wander evermore,
Landing never, might I see
Sometimes something of thy shore,
I and sorrow, from the sea.

Ces deux poèmes mis à part, sa poésie irlandaise est étonnante par son objectivité. L'élément personnel n'existe pas : tout est conçu sur un plan imaginatif, éloigné du monde actuel. Jamais un personnage vivant n'entre dans ces poèmes. Les figures tirées de l'histoire ne sont que des types, des symboles d'idées et d'aspirations; comme « des figures d'une tapisserie qui se fane », elles n'ont pas de vie à elles. Il n'y a même pas de type fictif comme le Morfydd de ses poèmes gallois. Il en est de même dans son emploi de la nature irlandaise ; rien n'est précis, tout est symbole, tout fait appel, non pas aux sens mais à l'esprit. La mer parle de la douleur de l'Irlande : les sources jailliront de ses collines pour exprimer la joie de la libération : c'est une façon de traiter la nature qui fait penser aux psaumes de David. Il parle de « *the purple winepress of the wrath of God* », « *winds of eternal rest* ».

Mais, parce que ces poèmes proviennent d'un amour profond et sincère pour l'Irlande, parce qu'ils sont l'expression d'une vision puissante de la destinée de la nation irlandaise, leur effet n'a rien d'artificiel. La preuve en est dans la passion qui les anime, dans une passion plus réelle et plus forte que le sentiment un peu inerte de ses poèmes du Pays de Galles et du Cornwall. Nous ne prétendons pas qu'il y ait dans cette poésie une émotion toute-puissante et irrésistible, analogue à celle qui enflammait Swinburne dans sa dévotion pour l'Italie. La nature de Johnson ne permettait pas de tels transports. Mais ce n'est pas à dire qu'il manquait de sincérité. Tout ce qu'il sentait pour l'Irlande venait de son cœur : sa poésie irlandaise est l'expression la plus puissante qu'en puisse donner son tempérament. La passion atteint son comble quand les deux sympathies du poète, pour l'Irlande et pour l'Eglise, se rencontrent. Le passage d'*Ireland* le plus émouvant est celui dans lequel il implore l'aide divine pour en finir avec les malheurs de son pays.

Il est le poète catholique par excellence de la renaissance irlandaise. Seule, Mrs. Hinkson partageait sa foi, mais dans sa poésie, elle n'exprime que la religion tendre et naïve du paysan irlandais ; elle n'a pas la vision grandiose du rôle de l'Eglise dans l'émancipation de l'Irlande. Sans aucun doute, elle est plus proche de la vie

irlandaise, et donne ainsi à ses poèmes une note d'intimité impossible à Johnson. Pour lui, l'Eglise est une alliée dans une grande cause, et le secours divin est une condition indispensable à son succès. Il voit les choses sur un plan supérieur, plus éloigné de la vie, dans une envergure plus grande. C'est une conception à la fois plus noble et plus froide. Il est intéressant de réfléchir que l'état nationaliste irlandais de nos jours a été fondé sur une base franchement et solidement catholique; l'Eglise, par sa participation au mouvement a justifié la vision de Johnson.

Une question s'impose : cette poésie est-elle authentiquement celtique ou bien est-elle celtique en plus de son intention et de sa matière ? Au préalable, qu'entend-on par « poésie celtique » ? Pour ce qui nous concerne, c'est une poésie écrite en anglais, mais celtique par son esprit, son ton. Ce qui fait ce ton, c'est une étrange beauté composée de plusieurs éléments : un éloignement de la vie moderne, une insistance sur le surnaturel, le spirituel, sur l'existence d'un monde de rêve, une certaine vague indécision dans l'expression, un emploi des légendes et du folklore, une mélancolie à la fois sauvage et douce, une subtilité naturelle de sentiment.

Il faut dire que la poésie de Johnson contient très peu de ces éléments. Un critique de la renaissance irlandaise croit que seul de ces poèmes, *Celtic Speech* rend l'authentique note des Celtes ; Mrs. Hinkson veut attribuer cette qualité seulement à *To Morfydd*. Il est évident que ce sont ses poèmes gallois qui renferment le plus de cet élément, sans doute parce que le poète connaissait mieux le Pays de Galles et par conséquent y était ému plus directement. Il est aussi possible que sa préoccupation pour la cause nationaliste en Irlande ait limité sa poésie irlandaise. Il n'emploie jamais des mots celtiques. Les images qu'il emprunte à la mythologie celtique sont employées académiquement et sans l'imagination osée des poètes celtes. Ça et là, on croit entendre des échos du rythme celtique, mais en général Johnson applique à ses poèmes sur les thèmes celtiques, l'expression classique, simple et restreinte qui caractérise toute son œuvre. La dure sévérité de ses contours est l'opposé de cette vague suggestion si puissante qui fait le charme des poèmes vraiment celti-

ques. Cette subtilité qui suggère tellement plus que les mots n'expriment, le sens d'une signification derrière les mots, lui manquent presque entièrement. Johnson est celtique par la dévotion qu'il apporte à sa poésie, par la croyance qu'un autre monde que le réel existe, mais si cela constitue le caractère celtique, la plupart des poètes anglais le possèdent. Dans l'intention générale de toute sa poésie galloise et irlandaise, et dans quelques petits poèmes comme *To Morfydd*, *Paradise Lost* et *Te Martyrum Candidatus*, il peut se réclamer du titre de poète celtique.

III

Sa troisième muse est la littérature: quoique la troisième en importance, elle préside à ses débuts. A Winchester, ses premiers vers sont inspirés des auteurs anglais, français et classiques. Un éloge flamboyant de Marlowe, une petite suite de poèmes sur la mort de Victor Hugo, paraissent dans le *Wykehamist*. Ses deux poèmes couronnés traitent de sujets littéraire: Sir Walter Raleigh et Julien. Ses études classiques sont pour lui plus qu'un devoir, et, dans les poèmes consacrés à leurs auteurs, on sent, non seulement l'étendue de ses connaissances, mais aussi le plaisir qu'il trouve à les cultiver. C'est un lieu commun de dire que les poètes du XVIII^e siècle se nourrissaient abondamment des poètes de l'antiquité, mais cela est moins vrai pour les poètes du XIX^e. Il est remarquable qu'un poète de la dernière phase de ce siècle y trouve en plus de l'inspiration, le sujet de bien des vers. Dans un poème, *The Classics*, écrit à la fin de ses études universitaires, il constate le but du chercheur conscient:

Fain to know golden things, fain to grow wise,
Fain to achieve the secret of fair souls:
His thought, scarce other lore need solemnize,
Whom Virgil calms, whom Sophocles controls.

Le poème devient un véritable catalogue de ses auteurs aimés: il cherche à évoquer en phrases succinctes la qualité distinctive de

chacun. Choisissons seulement quelques-unes des vingt-cinq miniatures :

Whose conscience, Aeschylus, a warrior voice,
Enchanted hath with majesties of doom :
Whose melancholy mood can best rejoice,
When Horace sings, and roses bower the tomb.

Herodotus, all simple and all wise :
Demosthenes, a lightning flame of scorn :
The surge of Cicero, that never dies :
And Homer, grand against the ancient morn.

Plus que la beauté des classiques, c'est leur pensée qu'il recherche. Son penchant le porte vers les auteurs à l'esprit curieux, possédant l'ardent désir de la sagesse. *Julian at Eleusis*, écrit en 1886, et largement refait l'année suivante, exprime la sympathie du jeune poète pour la philosophie de Julien. C'est un long poème en vers blancs d'un mouvement un peu lourd et monotone, mais remarquable par la subtilité avec laquelle le poète de dix-neuf ans analyse l'état d'âme de Julien, son attitude devant les mystères d'Eleusis, son admiration pour le paganisme et sa lutte contre le christianisme.

Il est fort compréhensible que son auteur classique favori soit Lucrèce. Il lui consacre une suite de trois poèmes qui s'efforcent d'interpréter la pensée du Romain, ses visions, ses craintes, sa foi aveugle dans la raison, son désir passionné de la vérité. Il aime à placer en juxtaposition la philosophie païenne des Romains et des Grecs et sa propre foi chrétienne. Il conçoit l'état actuel de Lucrèce : dans l'au-delà, son âme reconnaît l'erreur de ses conclusions fatalistes :

Thou knowest now, that life and death
Are wondrous intervals :
The fortunes of a fitful breath,
Within the flaming walls.

Without them, an eternal plan,
Which life and death obey :
Divinity, that fashions men,
Its high immortal way.

Songeant au séjour du poète dans le purgatoire, il se demande avec quelles pensées Lucrèce se prépare pour la vision céleste du Christ qui rend vaines toutes ses spéculations terrestres. Dans la dernière partie du poème, Johnson suppose le salut de cette âme trouble :

But thou wilt come to an imperial home,
With walls of jasper, past the walls of fire :
To God's proud city, and thy heart's desire,
Lucretius !

Dans *Men of Assisi* et *Men of Aquino*, que nous avons mentionnés parmi les poèmes religieux, il se plaît à unir la tradition classique à celle de l'Eglise romaine. Properce et Saint François, Juvénal et Saint Thomas sont célébrés côte à côte dans des vers qui font ressortir le trait dominant de chacun.

Un petit poème, *Romans*, fait l'éloge de Jules César et de Cicéron. Le poète l'écrit pendant une nuit d'étude, et joint sa louange à celles des générations passées. César est pour lui le symbole de la puissance de Rome, Cicéron, de sa sagesse. La même année, 1889, il écrit *Plato in London*, qui trahit une fois encore ses veillées studieuses ; c'est l'expression poétique de son article, *Friends that Fail Not*. Dans sa chambre monacale, à la lumière d'une « pure flamme de chandelle », devant un feu qui « brûle doucement », il communique avec l'esprit de Platon, qui est pour lui un refuge contre la ville bourdonnante et agitée. Cherchant à créer une atmosphère, et non à interpréter la pensée de Platon, il y réussit parfaitement ; la solennité et l'idéalisme de Platon imprègnent ses phrases évocatrices.

And Plato walks, where heavens unfold,
About the home of his desire.
From his own city of high things,
He shows to us, and brings,
Truth of fine gold.

Il est rare que l'imagination de Johnson soit assez forte pour tenter une reconstitution poétique du passé littéraire classique, mais dans *Sertorius*, il dépeint le malheureux Romain dans les Hespérides

et essaye de deviner les rêves qui occupent son esprit. Rêve-t-il du destin de Rome, ou de la trahison de l'Espagne ? Après ses jours tourmentés et décevants, n'est-ce pas plutôt le repos qu'il recherche ?

Nay ! this thy secret will must be.
Over the visionary sea,
Thy sails are set for perfect rest :
Surely thy pure and holy fawn
Hath whispered of an ancient lawn,
Far hidden down the solemn West.

Pour en finir avec ces poèmes de sujets classiques, examinons un peu les deux qui sont consacrés à Virgile. Le poète s'y montre, comme Pater dans *Marius the Epicurean*, particulièrement sensible à la mélancolie de Virgile, à son sens des « larmes des choses ». Les deux font allusion à l'influence du Romain sur Dante, comme si le poète voulait toujours insister sur la continuité de la culture, sur la réalité et la valeur de la pensée.

Passons aux poèmes qui doivent leur inspiration à la littérature anglaise. On ne trouve pas un poème comme *The Classics*, où, parcourant d'un bout à l'autre la littérature, Johnson révèle sa connaissance et sa délicate appréciation des auteurs individuels. Le poème qui se rapproche le plus de ce type est *Oxford Nights*, une glorification du XVIII^e siècle, son « âge d'or ». Il y catalogue les romanciers de cette époque et en célèbre divers personnages : Trim, Parson Adams, Clarissa et beaucoup d'autres. L'emploi du distique octosyllabe rappelle l'œuvre de Gray qu'il caractérise ainsi dans ce poème même :

Gray, whose gracious spirit knew
The sorrows of art's lonely few.

La littérature est conçue ici comme un refuge, et comme la consolation des malheurs de la vie. Dans ce poème, écrit en 1890, on reconnaît déjà la tendance du poète à se retirer du monde et à chercher un abri dans un pays de rêve, peuplé des esprits littéraires d'autrefois. Dans *Lamb*, écrit l'année suivante, un de ces personnages devient son compagnon à Londres. A chaque coin, il sent la

présence de Saint Charles, comme il l'appelle après Thackeray. Lamb l'aide à choisir des livres et à prendre une attitude stoïque devant la vie. Il apprend de Lamb à accueillir les joies de la vie et à se résigner à ses malheurs. Le poème est aussi, en quelque sorte, une critique de l'esprit de son époque avec lequel Johnson ne se sent guère en sympathie. Lamb endurait : nous, nous protestons; il riait de ses douleurs : nous, nous les chérissons; il trouvait la vie douce : nous, nous invoquons les droits de l'homme. Peut-être ne faut-il pas prendre ce petit poème trop au sérieux; ses plaintes contre la vie et la littérature modernes ont pour objet principal de mettre en lumière les vertus de Lamb. La dernière strophe montre bien le ton badin :

So, though the world be full of noise;
And most new books but foolish toys;
I share with thee thine ancient joys,
 Marvell or Quarles :
So, tired with wandering through the Town,
I taste the rich delights of Browne,
With Elia for the evening's crown,
 Gentle Saint Charles !

Laleham, 1889, reproduit la mesure d'*Oxford Nights*, une mesure convenant au sujet, une méditation devant le tombeau de Matthew Arnold. La proximité de Stoke Poges évoque le souvenir de Gray, et son esprit imprègne tout le poème. Gray chantait la mort paisible des humbles paysans; parmi eux, Arnold, renonçant aux honneurs dûs à son mérite, vient partager leur paix. La personnalité d'Arnold, sa haute pensée, sa fidélité au devoir sont les sujets de distiques adroitement tournés; le calme classicisme arnoldien se retrouve dans les phrases décrivant le cadre naturel au bord de la Tamise. Le poème crée une atmosphère plus qu'il ne relate des faits.

Beside the broad, gray Thames one lies,
With whom a spring of beauty dies :
Among the willows the pure wind
Calls all his wistful song to mind;
And as the strong, calm river flows,
With it his mightier music goes;

..... Still those waters glide,
Those winds blow softly down their breast :
But he who loved them, is at rest.

Elle est encore bien appropriée à son sujet, la manière du poème *Brontë* qui, par une allure plus rapide, essaye de communiquer la passion et la tragédie des vies et des œuvres de ces sœurs. Comme dans *Laleham*, Johnson y décrit le cadre naturel, mais cette fois c'est un pays d'un caractère très différent et plus dramatique qu'il évoque : ce sont les landes solitaires du Yorkshire. Ici, il y a plus d'allusions directes à l'œuvre : *Wuthering Heights* et *Villette* apportent à ses vers leur véhémence, *Shirley*, son esprit plus léger. Le fier stoïcisme des vies des Brontë y reçoit un traitement digne. La preuve de la valeur du poème est dans la justesse avec laquelle il reconstitue l'atmosphère particulière de leurs romans.

Notons que Johnson choisit le plus souvent, pour les célébrer en vers, les auteurs anglais dont le ton dominant est une douce mélancolie : Arnold, Collins et Lamb. Hawthorne aussi lui parle de la tristesse des choses :

To thee are known
The fatal sorrows binding life and death :
And thou hast found, on winds of passage blown
That music, which is sorrow's perfect breath :
So, all thy beauty takes a solemn tone,
And art, is all thy melancholy saith.

Il y a des exceptions : *Oxford Nights* est plein de la gaieté et de l'humour des romanciers du XVIII^e siècle, et *Doctor Major*, sonnet spirituel qui imite la dialectique du docteur Johnson, se joue précisément de ceux qui feignent d'aimer la tristesse. Mais, en grande partie cette poésie « littéraire » est l'expression d'un état d'âme, ni pessimiste ni morbide, mais grave et méditatif. Les auteurs choisis sont le miroir dans lequel son sentiment personnel est reflété. En comparaison avec ceux qui sont consacrés aux classiques, ces poèmes sont plus subjectifs.

Dans ce groupe de poèmes littéraires, mettons aussi ceux qui sont consacrés au collège de Winchester et à Oxford. Un poème sur

le mode de *L'Allegro* de Milton, écrit en 1888, forme la dédicace de son premier recueil. Il y célèbre ses années d'écolier à Winchester et la joie que lui inspiraient son passé glorieux et les beautés de son architecture. Quelques beaux tableaux de la vie scolaire apparaissent, mais le traitement en est dans l'ensemble idéalisé. L'intérêt semble plus vif quand Johnson rappelle les traditions littéraires de l'école, ses relations avec Grocyn, Browne, Otway, Collins et les Arnold. Cependant, le ton académique du poème n'empêche pas qu'il exprime avec une tendresse émouvante l'affection de l'auteur pour son école. L'année suivante, dans son plus long poème, portant le même titre, *Winchester*, il reprend ce thème avec plus de détails. Il constitue l'épilogue du deuxième recueil. Ces deux œuvres indiquent les avantages que Johnson a su tirer de son éducation privilégiée dans cette vénérable institution aristocratique. Elles sont d'un genre assez rare, et bien qu'inférieures au point de vue poétique à ses meilleurs poèmes, elles n'en constituent pas moins un éloge éloquent et sincère, digne de la fondation qui les a inspirées.

Son chant en l'honneur d'Oxford possède plus de mérite poétique. Il est plus court et sa concision sert heureusement l'expression de la pensée. Comme dans les poèmes sur Winchester, c'est le passé historique qu'il évoque. L'architecture et l'atmosphère paisible de l'Université sont bien dépeintes. Des figures littéraires revivent pour lui comme il contemple les vieux collèges, et il consacre une belle strophe à Newman, ranimant ainsi le plus cher de ces souvenirs.

And there, O memory more sweet than all !
Lived he, whose eyes keep yet our passing light;
Whose crystal lips Athenian speech recall;
Who wears Rome's purple with least pride, most right.

Le poème est aussi une profession de foi en faveur de la culture traditionnelle dont Oxford est pour lui le foyer.

That is the Oxford, strong to charm us yet :
Eternal in her beauty and her past.
What, though her soul be vexed ? She can forget
Cares of an hour : only the great things last.

Considérons tous les poèmes littéraires, classiques et modernes, comme un ensemble. Ils datent, avec une seule exception, des premières années de la période active, de 1887 à 1891, et montrent la préoccupation presque exclusive de la littérature. Mais son intérêt croissant pour l'Eglise et pour l'Irlande deviendra bientôt son motif poétique et supplantera le thème littéraire. A la période où d'ordinaire le jeune poète chante l'amour et les promesses de la vie, Johnson tourne son regard en arrière et se nourrit du passé littéraire. Dans ces poèmes, on entend, non la voix de la passion, mais celle du recueillement. Il y a de la passion, mais elle brûle d'une douce flamme. Ils sont en somme d'un genre très rare dans la poésie de son époque : une critique littéraire en vers. On peut les comparer à quelques poèmes de William Watson, mais, pour la plupart, ils sont uniques dans la période. Pour les apprécier, il faut s'intéresser aux sujets traités; sans une connaissance littéraire assez approfondie, le lecteur n'y trouvera guère que le bonheur de l'expression.

IV

Dans les trois premières sections de ce chapitre, nous avons essayé une description et une appréciation de la poésie de Johnson du point de vue du sujet. Nous avons vu quelles étaient les inspirations dominantes de sa poésie, et comment il les a traitées. Il reste à considérer son art poétique, et dans les pages suivantes nous tenterons un examen de sa manière et des qualités qui le distinguent comme poète.

Une allusion a été déjà faite à la brièveté de sa carrière littéraire. Son développement poétique est plus bref encore. Ses premiers poèmes conservés datent de 1885, quand il avait dix-huit ans. Ils semblent devoir davantage à Swinburne. Des phrases comme les suivantes abondent : « *paradisaal airs float down diaphanous lawns of dawnlight* », « *flames illimitable relume night's Holy of Holies* ». Il y a un manque de précision et d'images définies. Mais une période

de progrès survient: on peut en mesurer la précocité par le fait qu'il écrit en 1880 son poème le mieux connu, et, par sa concision, le plus caractéristique, *By the Statue of King Charles at Charing Cross*. Après cette date, le progrès qu'il fait est dans l'aménagement de la pensée, et non dans l'expression. Durant ces quatre ans il trouve sa manière. Si l'on compare même les plus beaux des poèmes écrits en 1804 et 1805, *Te Martyrum Candidatus*, ou *Saint Columba*, aux meilleurs poèmes de 1880, celui qui a déjà été mentionné ou *Mystic and Cavalier*, par exemple, on ne trouve pas de différence de manière essentielle. Après 1805, le déclin est aussi brusque en quantité et en qualité que rapide a été jadis le progrès.

Comment expliquer ce progrès rapide ? Il semble dû surtout à la maîtrise de sa pensée et de son expression. A Oxford, le poète est imbu de l'esprit du classicisme anglais et cherche consciemment à se libérer des traditions tennysonienne et préraphaélite. Ainsi se prive-t-il des richesses de la couleur et du son. C'est un procédé de limitation. Puis, la sobriété de lignes des poètes latins l'attire de plus en plus. Plus riche des expériences de la vie, il domine mieux ses émotions. Il ne veut plus exprimer de vagues sensations ni des impressions exclusivement personnelles. Il apprend à limiter la pensée d'un poème à l'expression d'une idée clairement conçue, d'un état d'âme, d'une impression vivement ressentie. Il sait mieux ce qu'il veut faire, et les moyens apparaissent parce que le but est précisé et simplifié. C'est surtout la certitude d'intention qui fait le succès indiscutable des poèmes comme *Trentals* ou *By the Statue of King Charles at Charing Cross*.

Il est regrettable que sa correspondance avec Arthur Galton, pleine de détails et de conseils réciproques sur l'art de la prose, ne contienne pas d'allusion au travail poétique de Johnson. Néanmoins, il est certain que l'étude qu'ils firent en commun des classiques et du XVIII^e siècle anglais, a été une influence directrice. Mais il n'existe pas de témoignage précis sur les détails de sa méthode de composition. Ses amis qui ont laissé des réminiscences sont presque tous muets à cet égard. On parle quelquefois, vaguement, d'un lent procédé de polissage de ses vers. Les quelques manuscrits que nous

avons pu examiner ne donnent pas cette impression ; il semble que sa méthode de composition fût plutôt cérébrale, que ses vers fussent couchés sur le papier à peu près dans leur forme définitive. Les manuscrits de quelques-uns de ses meilleurs poèmes ne montrent que des changements peu notables — un mot ici, une phrase là. Il est intéressant de comparer la forme écrite avec la forme imprimée. Dans *The Dark Angel* le manuscrit porte par exemple :

When sunlight glows upon the flowers,
Or gleams upon the dancing sea...

Il n'y a changé que deux mots :

When sunlight gleams upon the flowers,
Or ripples down the dancing sea...

L'intention manifeste est d'éviter la répétition des consonnes « gl », une allitération peu heureuse, et d'enrichir la pensée par la substitution d'un mot décrivant non la lumière, déjà suffisamment indiquée, mais le mouvement. La strophe :

I fight thee, in the Holy Name !
And yet I know thou dost God's will :
Tempter ! should I escape thy flame,
Thou wilt have saved my soul from ill.

devient :

I fight thee, in the Holy Name !
Yet, what thou dost, is what God saith :
Tempter ! should I escape thy flame,
Thou wilt have helped my soul from Death.

Par la suppression du « I », le second vers devient plus énergique ; par la personnification, le dernier prend un ton plus dramatique. La substitution de « *helped* » pour « *saved* » évite une expression banale et une allitération malhabile. Le mot « *Death* » fait une terminaison plus forte que le faible son « *will* ». Quelques précisions de ce genre constituent tout ce qu'on peut trouver sur les détails de sa méthode. S'il est vrai qu'il modifiât très peu ses premières versions

écrites, cela expliquerait, en partie, l'infériorité de ses derniers poèmes, composés dans des conditions peu convenables à la concentration énergique de la pensée.

En versification, comme en tout, Johnson est traditionaliste. Son œuvre contient des exemples de presque toutes les mesures classiques et anglaises. En latin et en anglais, il tente l'hexamètre; il écrit des vers saphiques sur Hugo. Il n'emploie que rarement les vers blancs et un de ses premiers poèmes, *Julian at Eleusis* en est un des rares exemples. Pour des poèmes un peu longs et méditatifs, il choisit parfois le distique octosyllabe qu'il emploie d'une manière rappelant les œuvres de Thomas Gray et de Matthew Arnold. Cette forme, la plus ancienne de la poésie anglaise, convient admirablement à l'expression des réminiscences littéraires ou à une sorte de « registre poétique » : elle est bien choisie pour *Laleham* et *Oxford Nights*. Il se sert des vers libres dans le poème *De Amicitia*, mais il est rare que sa passion, sa fantaisie ou son imagination soient assez fortes pour ce mètre.

Il est caractéristique que les trois quarts de sa poésie soient écrits en strophes ; il en emploie presque toutes les variétés possibles en anglais. La concision, à laquelle il vise sans cesse, semble plus accessible en se soumettant aux limites imposées par des formes plus strictes. Il tente assez souvent le sonnet, la plus exigeante des formes, mais presque toujours en alexandrins. Dans l'emploi de ce sonnet, il rénove une forme à peu près inconnue en anglais depuis les Elisabéthains. La longueur de l'alexandrin sied avec difficulté au rythme normal anglais, et les césures qui s'imposent au milieu et au bout du vers, ont tendance à interrompre le mouvement de la pensée. Cependant, la méditative lenteur habituelle de la poésie de Johnson trouve, dans cette forme, un moyen d'expression fort appropriée. Son aménagement de la pause est bien habile, et deux, au moins, de ces sonnets en alexandrins sont parfaitement réussis : *The Age of a Dream* et *The Church of Dream*. Du sonnet régulier pétrarquien en pentamètre, sa poésie donne quelques exemples, dont un, par son caractère de monologue dramatique, est très original. Il s'agit de *Doctor Major*, imitation heureuse de la conversation déclamatoire de Samuel Johnson.

Ses quelques essais d'odes n'ont rien de remarquables, mais des strophes de toute sorte, de quatre à douze vers, abondent dans son œuvre. Elles sont écrites presque toujours en iambiques, rimés avec toutes les variations possibles. Signalons quelques exemples : *A Cornish Night* est en douzains de pentamètres iambiques à rime monotone, *abababbababa*; *Ireland*, en strophes de onze vers arrangés en cinq pentamètres iambiques, suivis d'un trimètre, de trois pentamètres et d'un trimètre, à rime plus compliquée, *ababdcdeed* ; une partie de *Sancta Silvarum*, en dizains iambiques, en deux groupes de quatre pentamètres suivis d'un tétramètre, rimés ainsi, *ababcedec*; *A Dream of Youth*, en neuvains de tétramètres iambiques, rimés *aabbccddd*; quelques exemples de moindre importance sont en huitains, dont un en « ottava rima »; les strophes en septains de longueur très variée sont nombreuses; en sixains, *The Petition* et *Sertorius* emploient des tétramètres iambiques rimés *aabccb*; le quintain, assez rare en anglais, est représenté par *Men of Aquino* en tétramètres iambiques rimés *ababa*, et par *A Friend* en quatre trimètres suivis d'un tétramètre, rimés *ababb*, et par *A Burden of Easter Vigil* d'une forme très irrégulière, deux trimètres, un vers de deux pieds, un pentamètre et un alexandrin, rimés, *aabbb*. Ces exemples, choisis au hasard, montrent la riche variété de ses formes; il y a beaucoup de strophes différentes employées une seule fois.

Mais la strophe qu'il affectionne le plus, et peut-être avec le plus de succès, est le quatrain. Il l'emploie sous bien des formes. En voilà quelques exemples : *In Falmouth Harbour*, en trois tétramètres suivis d'un trimètre; *In Memory III*, en tétramètres, mais avec un pentamètre au troisième vers; *Mystic and Cavalier*, en trois pentamètres suivis d'un trimètre; *Dead*, en deux pentamètres alternés de vers de sept syllabes ; *Ireland's Dead*, en quatre vers de sept syllabes. Une seule fois, dans *Comrades*, il emploie la stance de la ballade, en tétramètres et trimètres alternés. Parmi cette grande variété de quatrains, il y a trois types principaux : en pentamètres, *To a Passionist*, *To my Patrons*, *The Classics, Oxford*; en tétramètres, un très grand nombre dont *The Precept of Silence*, *Glories*, *Ways of War*,

The Dark Angel, *Brontë*, *Saint Columba*; (c'est la forme la plus simple et la plus répandue de la poésie anglaise), en trimètres, *Parnell*, *In England*, *Ash Wednesday*, *Red Wind*. Dans tous ces quatrains, le système de rime est presque sans exception le plus commun, *abab*.

Nous avons dit que Johnson est traditionaliste dans sa versification; cela est vrai en ce qu'il n'invente pas de formes originales, mais il faut reconnaître en même temps que, dans ses limites, il est très audacieux. On ne trouve pas, non plus, chez lui, d'imitation ou de traduction des formes françaises; les villanelles, les triolets aimés de Dowson, et Symons et d'autres jeunes des « Nineties », ne l'attirent point. Il se révèle, toutefois, connaisseur de toutes les formes anglaises et classiques. Sans réussir, bien entendu, dans l'emploi de toutes, il fait preuve d'une pratique avertie et savante. M. Ezra Pound, poète moderne, tout aussi averti, apprécie en ces termes l'art poétique de Johnson :

He really knew the narrow tradition of English, Latin and Greek. He would have welcomed good *vers libres* — he would have known how the Greeks used it; you could have discussed with him any and every serious problem of technique (5).

Parmi ces poèmes en quatrains on reconnaîtra ses morceaux les plus connus et les plus caractéristiques. Un critique prétend qu'un défaut sérieux, la tendance à la répétition de la pensée, résulte de sa prédilection pour cette forme. Si l'on examine son poème sur le roi Charles on voit que l'idée d'une strophe revient en partie et s'exprime en d'autres termes dans la strophe suivante. Au point de vue du développement de la pensée, la critique est juste, mais remarquons aussi que ces modulations renforcent l'atmosphère du poème. Le poète a deux intentions : présenter une série assez nette d'idées, ensuite créer une atmosphère.

(5) *Poetical Works of Lionel Johnson*, 1915, préface à la première édition, p. xv.

Sombre and rich, the skies;
Great glooms and starry plains.
Gently the night wind sighs;
Else a vast silence reigns.

The splendid silence clings
Around me : and around
The saddest of all kings
Crowned, and again discrowned.

Aurait-il pu créer la même impression en resserrant davantage sa pensée ?

A sa technique du vocabulaire Johnson doit une des qualités les plus distinctives de sa poésie. On s'étonne de ne pas trouver chez lui, qui fut nourri du classicisme et de la littérature du XVIII^e siècle, un anglais latinisé. La proportion des mots dérivés du latin est très restreinte. Son vocabulaire est des plus simples et marque une absence presque totale de « diction poétique ». En dehors de ses poèmes les plus précoces, les richesses du décor romantique et « rossettien » sont soigneusement évitées. Dans ceci, comme dans toute chose poétique, il sait la valeur de l'exclusion, de la limitation. Ce que beaucoup de critiques ont trouvé de latin dans ses vers est dû, non au vocabulaire, non à la syntaxe, mais à la concision de la pensée. Il emploie ses mots avec une économie qui en renforce à l'extrême la valeur. De ce fait, ses poèmes deviennent des suites de constatations très définies donnant l'impression du langage parlé. Il ne s'ensuit pas que sa poésie soit prosaïque : les pauses habilement employées, les inversions fréquentes — parfois à l'excès — rendent cela impossible. On ne retrouve pas dans ses poèmes les rythmes habituels de la prose.

Une curieuse lenteur caractérise toute sa poésie. Il est impossible de la lire à haute voix rapidement. Cet effet est dû en partie à la qualité méditative de sa pensée et à sa fermeté d'esprit. Profondément ému, le poète garde la maîtrise de soi : cette discipline est partout manifeste. Mais son emploi conscient des pauses et des voyelles est également responsable de cette lenteur attirante. Ce trait est le plus

visible dans ses vers courts; par exemple, dans la première partie de *Cadgwith* :

Winds rush and water roll :
Their strength, their beauty, brings
Into mine heart, the whole
Magnificence of things.

Ici, les pauses étudiées et les longues voyelles donnent l'impression d'un vers plus long. Cette forme, le quatrain en trimètres, a une tendance naïve et enfantine; chez Johnson elle revêt une dignité inaccoutumée.

C'est ce mouvement grave et lent qui accentue dans sa poésie son caractère de tranquille mélancolie. La morbidité introspective dont il se moque souvent dans sa critique n'entre presque jamais dans ses vers; mais qu'il y ait là une note prédominante de tristesse, cela est indéniable. C'est un sentiment à la fois moins personnel et plus noble qu'il éprouve, un sentiment qu'il partage — comme il aime à songer — avec les grands poètes de tous les âges : les « larmes des choses » de Virgile, la « calme et triste musique de l'humanité » de Wordsworth. Et le mouvement caractéristique de sa poésie, mesuré et processionnel, ne fait que renforcer l'impression de mélancolie rêveuse. En le lisant, il est facile d'imaginer un cloître silencieux, où, à pas lents, dans un sobre maintien, un moine lit son bréviaire.

Mais n'en déduisons pas que sa poésie soit vague et nébuleuse. Au contraire, elle est remarquable par une délimitation très nette de la pensée. La concision des idées, l'économie des mots, la certitude d'intention lui valent un fini classique. Un critique a comparé ses meilleurs poèmes à des ivoires sculptés; un autre a vu dans le poème sur la statue du roi Charles le symbole d'un caractère de sculpture commun à toute son œuvre. Ses vers sont ciselés, certes, mais n'ont pas l'étrincellement d'*Emaux et Camées*, dont ils sont, en quelque sorte, la réplique anglaise. La simplicité qui les distingue est bien particulière à Johnson dont l'effort tend toujours à les dépouiller de tout ce qui est superflu. Cette simplicité n'est le résultat ni d'un jeu de patience, ni d'un assemblage de mosaïque de mots, ce qui serait

vrai pour ses vers latins. Le charme de sa manière provient du choix des matériaux et d'une limitation scrupuleuse.

On reproche parfois à Johnson le peu de passion qu'il a mis dans sa poésie. La question est difficile à résoudre. On dit qu'il a rendu largement à l'Eglise et à l'Irlande plus de poésie qu'elles ne lui en ont jamais inspiré. D'autres prétendent qu'il s'est égaré dans le domaine de la poésie alors qu'il était essentiellement un critique. La ressemblance avec Thomas Gray s'impose, et, comme dans le cas de ce dernier, il existe dans quelques morceaux lyriques d'une perfection incontestable, la preuve d'une âme de poète. Son tempérament en est aussi le témoignage. M. Davray touche bien au cœur de ce problème quand il dit :

Des critiques pontifants déclaraient négligemment qu'il n'était qu'un versificateur, habile, certes, nourri des meilleures réminiscences; érudit, avec un sens critique affiné et une mémoire prodigieuse, Johnson était un vrai poète et pour qui-conque a connu cet être tourmenté, étrangement mystique et passionné, il n'y a pas de doute possible (6).

Sa dévotion pour l'Eglise et pour l'Irlande, ses intérêts littéraires et critiques, ont-ils embarrassé et freiné l'essor de sa poésie ? Son inspiration, a-t-elle été trop forte pour son pouvoir d'expression ? Et n'éprouve-t-il pas plus de passion qu'il n'a pu en traduire ? Mais la même inspiration produit chez différents hommes des réactions diverses. On dirait à tort que sa poésie n'est pas animée d'une passion irrésistible et qu'elle n'atteint pas des hauteurs sublimes, car il faut faire une distinction. On ne tient pas rigueur à une violette de n'être pas une rose. Il faut penser que Johnson a traduit son inspiration avec toute la réserve et la gravité de son tempérament. Dans la justesse de ce rapport réside la beauté de son œuvre.

(6) Note sur *Selections from the poems of Lionel Johnson*, *Mercure de France*, 16 janv. 1909.

V

La période qui commence vers 1890 et se termine aux environs de 1900 est particulièrement riche en poésie. On l'a souvent comparée à l'âge d'Elisabeth. Des poètes mineurs abondent et il y a un renouveau d'enthousiasme littéraire. Les grandes figures de la poésie victorienne, Tennyson, Browning, Arnold, Patmore, Christina Rossetti, meurent toutes, soit immédiatement avant, soit pendant ces années. Les qualités de sentiments et de versification qui vont caractériser la poésie du premier quart du xx^e siècle y ont leur origine. Des imitateurs de Tennyson, tels que Stephen Phillips, existent, mais les poètes de la période sont, pour la plupart, en réaction contre la tradition qu'il représente. Les courants qui les animent sont les derniers développements du romantisme qui a régné pendant tout un siècle : décadents, celtisants, néo-catholiques en dérivent. Mais même dans ces groupes, une révolte consciente ou inconsciente est visible. L'école énergique et « jingoïste », par exemple, réagit ouvertement. Quelle place la poésie de Johnson a-t-elle dans cette riche confusion poétique ? Afin de la préciser, tentons une brève comparaison entre sa poésie et celle de quelques autres figures représentatives de l'époque.

Par sa poésie religieuse il appartient au groupe néo-catholique comprenant Francis Thompson, Alice Meynell et, à un degré moindre, Ernest Dowson et John Gray. Nous avons vu que Johnson avait très peu de sympathie pour le catholicisme esthétique de Dowson. Cela est même plus vrai à l'égard de Gray qui mêlait à son catholicisme un courant érotique. Avec Johnson, le décor catholique, si bien employé par des Préraphaélites incroyants, n'a que peu de place. La religion n'est pas non plus, pour lui, un refuge loin du monde. Son attitude se rapproche donc de celles d'Alice Meynell et de Francis Thompson. Au point de vue du style et de la forme, la ressemblance avec Alice Meynell est remarquable. Chez elle, on trouve aussi un curieux mariage de pensée complexe et d'expression

simple à l'extrême. Sa pensée a même plus de concision que celle de Johnson, l'expression est plus ascétique, mais il y a assez de ressemblances pour indiquer un point de vue commun. Dix ans avant les « Nineties », elle avait écrit :

The simple poetry of primary passion is of a past age...
modern poetry should be complex and have mental charm (7).

Avec cette opinion, Johnson se serait pleinement accordé. Dans leur commune admiration pour Samuel Johnson ils ont encore un point de rapprochement. La poésie religieuse d'Alice Meynell révèle pourtant une spiritualité non plus sincère, mais plus profonde que celle de Johnson. Il y a dans la sienne une note intimement personnelle que Johnson n'atteint jamais, et, remarquons-le, qu'il ne veut pas atteindre. Son traitement de la religion est à la fois plus froid et plus généralisé que celui de Mrs. Meynell.

Johnson n'a rien de commun avec le poète catholique le plus important de l'époque, Francis Thompson. L'opinion déjà citée qu'il avait de Thompson marque assez nettement la divergence de leurs attitudes. Les audaces d'imagination et de versification qui font l'originalité de Thompson sont impossibles à Johnson. Leurs conceptions de la nature, par exemple, sont en étrange contraste. Pour le premier, les manifestations de la nature sont des symboles de la divinité; pour le second, elles évoquent seulement l'histoire immémoriale de l'humanité. Le mysticisme passionné qui anime *The Hound of Heaven* est entièrement absent chez Johnson. Tous les critiques de Thompson se plaisent à trouver dans sa poésie des ressemblances avec celle de Crashaw et de Southwell. Ce qu'il y a de mystique chez Johnson est moins osé et moins visionnaire. Il a plus d'intérêts terrestres. Quand les moines de Pantasaph offrirent à Thompson des livres de philosophie, il les refusa de peur qu'ils n'alourdissent sa vision poétique. Quel contraste avec Johnson pour qui les livres étaient presque la raison d'être de la vie !

Au poète vétéran catholique, Coventry Patmore, Thompson doit

(7) *The Pen*, 1880,

beaucoup ; Johnson rient. De la poésie de Gerald Manley Hopkins qui a si profondément influencé les poètes de notre siècle, on avait publié trop peu pour que les poètes des « Nineties » l'eussent compris. Notons-le cependant, alors que Hopkins introduit dans ses œuvres d'étonnantes innovations de métrique, Johnson conserve les formes anciennes et reproduit les rythmes traditionnels.

Dans le groupe celtisant, Johnson occupe aussi une place unique. Seule Mrs. Hinkson partage son catholicisme ; personne, son classicisme. Nous avons vu que dans ses poèmes inspirés par les pays celtes, il y a très peu de caractères vraiment celtiques. Mais il ressemble aux poètes du mouvement par son amour et son appréciation du tempérament celtique et par sa confiance dans la certitude d'une vie spirituelle. Hormis cette conviction, il n'a rien de commun avec Yeats. La fantaisie légère et mystérieuse, l'emploi constant du folklore et des ballades originales ou adaptées, tout ce qui fait l'étrange et bizarre beauté de Yeats lui est inconnu. La nébuleuse indécision qui intensifie cette beauté est en vif contraste avec la ferme netteté et la concision de Johnson. Si Yeats ne peut décrire un vers sans trahir le vrai celte, Johnson ne peut le faire sans se révéler anglais, et faire preuve d'une réserve classique et cultivée. C'est parce qu'il voit l'Irlande avec plus de détachement qu'il sait traduire ses aspirations nationalistes en beaux vers, ce qui est impossible à Yeats.

L'attitude représentée par Rudyard Kipling et, à certains égards par W. E. Henley, trouve son antithèse dans celle de Johnson. Les deux attitudes protestent l'une contre l'autre. Kipling réagit contre l'intellectualisme ; Johnson contre l'action vigoureuse. L'un préconise l'énergie, l'aventure et la force physique ; l'autre, l'étude, la méditation et les valeurs spirituelles. A l'impérialisme de Kipling s'oppose le nationalisme irlandais de Johnson. Ils se ressemblent pourtant, en ce qu'ils réagissent, tous deux, contre la mollesse de l'école esthétique ; mais leurs remèdes différents indiquent la divergence de leurs doctrines : Kipling fait appel à la vie simple et naturelle, Johnson à un sévère classicisme. Tous deux voient le besoin de règle et de discipline.

Au premier abord, Johnson semble n'avoir rien de commun avec

John Davidson. La véhémence avec laquelle le poète écossais attaque un romantisme qu'il trouve sentimental, un matérialisme scientifique qu'il considère comme injuste et barbare, n'a point de place dans les calmes vers de Johnson. Davidson lutte, sa vie durant, pour arriver à une solution de l'énigme de la vie, et son suicide atteste son échec ; Johnson résout ce problème dans sa jeunesse et sa poésie reflète la certitude de sa position. Les pièces en vers et les ballades de Davidson indiquent un talent poétique supérieur à celui de Johnson, mais sa composition hâtive et tant soit peu négligée présente un contraste défavorable avec le fini élégant de Johnson. Néanmoins, il y a entre les deux poètes une communauté de haine des idéologies modernes.

Considérons Johnson par rapport à l'école « décadente » : a-t-il quelque chose de commun avec Wilde, Dowson et Symons ? Ces poètes accueillent les nouveautés françaises, traduisent des poèmes de Verlaine, composent des rondeaux, des villanelles, des triolets. Johnson repousse cette influence et on ne trouve dans son œuvre aucune traduction ou imitation des symbolistes, ou des poètes étrangers, quels qu'ils soient. La suggestion érotique souvent rencontrée chez Wilde et dans les premiers poèmes de Symons, ne paraît jamais dans les vers de Johnson. Il n'y a pas, non plus, d'analogie avec la religiosité catholicisante de Wilde et de Dowson, ni avec le franc matérialisme de Symons. Son orthodoxie, sa compréhension de l'existence du péché, sa vision de l'autre monde indiquent une religion personnelle que l'on ne sent jamais chez les autres. L'impressionnisme de Symons, qui semble devoir beaucoup à l'art de la peinture, est la bête noire de Johnson. En commun avec presque tous les poètes de l'époque, Johnson aime la ville, mais tandis que celui-ci décrit la Tamise à l'instar de Whistler, et celui-là une scène de ballet à la Degas, Johnson parle de son ancienneté, de ses souvenirs historiques et littéraires, de ses propres rêves pendant les promenades nocturnes.

Pourtant une certaine subjectivité mélancolique donne à une partie de sa poésie un point de rapprochement avec l'école « décadente ». Mais cet élément n'est jamais prédominant et ce n'est pas par lui qu'il se distingue. Il a trop de foi, de culture générale, pour se soumettre aux limites imposées par une Ecole étroite.

Il n'est donc que légèrement influencé par les courants poétiques contemporains, et seulement parce que nul artiste n'échappe entièrement à l'esprit de son époque. Sans être imitateur, il est traditionaliste et évoque, non les échos de Wordsworth, ni ceux de Tennyson et des Préraphaélites, mais bien ceux de Thomas Gray et de Matthew Arnold. Il exprime sa conception personnelle de la vie, colorée et enrichie par des influences plus anciennes et plus durables que celles de l'actualité. Et, pour traduire cette conception, il n'éprouve pas le besoin d'inventer de nouvelles formes. Dans son indépendance réside son originalité.

CONCLUSION

Les années de 1890 à 1900, que l'on a appelées les « *gay* », les « *romantic* », les « *naughty* » Nineties, constituent une période d'activité multiple et surprenante dans tous les domaines de la vie nationale anglaise. L'esprit impérialiste se développe à grand train ; le socialisme gagne ses premières victoires électorales. Dans la vie intellectuelle et artistique, l'activité n'est pas moins remarquable. L'école esthète, recueillant les fruits du préraphaélitisme et de l'influence française, atteint son apogée et meurt subitement, mais non sans avoir assaini et affranchi tout l'art anglais. La voie s'ouvre aux courants artistiques du *xx*^e siècle. Dans la littérature, de nouvelles idées, de nouvelles formes se ressentent d'une aventureuse hardiesse d'esprit. Les poètes secondaires abondent. On voit naître aussi cet ennemi des arts, le journal populaire.

Quelle place tiennent dans cette bruyante mais féconde confusion la vie et l'œuvre dont nous venons de faire la première étude détaillée ? La vie de Lionel Johnson, bien que nous nous gardions de la traiter de « typique », reflète quelques-unes des caractéristiques de son temps. Les mêmes influences qui ont agi sur l'époque ont contribué à modeler sa personnalité. Ses années de travail coïncident parfaitement avec l'activité du temps, et dans la rapide et brève floraison de sa carrière on peut voir un symbole de l'esprit févreur qui les anime. Après un épanouissement précoce, sa vie littéraire s'éteint tragiquement avec une égale rapidité. Par son dévouement si loyal, si passionné pour l'Eglise, l'Irlande et la littérature, cette vie symbolise aussi la curiosité multiforme et inquiète de ses contemporains. Mais, alors que les autres cherchent en vain sans pouvoir trouver, il

parvient, lui, à la certitude. Il est traditionaliste, voire réactionnaire. Il hait l'esprit scientifique et désire ardemment conserver un ordre de choses qui se désagrège sous ses yeux. Au spectacle de cette apparente réussite théorique s'oppose la triste contradiction de la conduite de sa vie, contradiction inexplicable sauf par la précarité de son état physique.

Sa production littéraire ? A peine deux cents poèmes, courts pour la plupart, un livre de critique, plus de deux cents articles et comptes rendus. Par sa variété, cette œuvre possède un intérêt pour l'historien littéraire. Elle touche à tant de courants différents : la renaissance celtique, le mouvement néo-catholique, la réaction contre l'école de Tennyson, le retour au classicisme. Mais cette variété même nous empêche de la classer dans aucune école particulière.

Il n'est ni grand poète, ni simple rimeur. Sa poésie est l'expression fidèle de son esprit et l'histoire de ses enthousiasmes. Comme lui, elle est également nourrie du passé intellectuel, et ni dans ses poèmes religieux ni dans ceux qui sont inspirés par les pays celtiques on ne peut dissocier ces thèmes de l'élément classique. Son charme et sa valeur résident dans la rencontre de la tradition avec un apport curieusement personnel. A part quelques poèmes lyriques de forme parfaite, cette poésie se distingue davantage par son caractère général que par des beautés particulières. A la poésie anglaise de l'époque il ajoute des qualités nouvelles : une diction précise, simple parfois jusqu'à la naïveté, une émotion forte mais grave et surveillée, l'emploi comme thème poétique de la cause irlandaise et de ses aspects littéraires, et, par-dessus tout, l'expression de sa foi, orgueilleuse et mélancolique.

Dans le domaine de la critique, l'œuvre de Johnson tient également une place secondaire, mais originale. On peut classer *The Art of Thomas Hardy* parmi les meilleures monographies littéraires anglaises, tant par le style que par la qualité de la critique. Quant à ses articles, ils ont de l'importance parce qu'ils marquent une phase dans la lutte sans espoir engagée entre le bon goût littéraire et le journalisme professionnel. Ils rappellent à un âge avide de nouveautés l'existence de critères, la beauté durable de la littérature du passé,

et la continuité de la culture. Ils se distinguent par un style châtié et constituent un genre de critique journalistique qui est devenu de plus en plus rare. Dans sa méthode, Johnson n'innove rien, et on ne saurait prétendre qu'il ait influencé les critiques qui ont écrit après lui.

Sa place n'est donc pas parmi les grands écrivains. Mais on reviendra à son œuvre parce qu'elle est l'expression d'une personnalité unique et attrayante. Quiconque apprécie les réflexions d'un esprit cultivé et sensible, et croit à la réalité et à la valeur de ses qualités dans la vie intellectuelle, restera attaché à la mémoire de Lionel Johnson.

VU LE 7 FÉVRIER 1939 :
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
J. VENDRYES.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :
Le Recteur de l'Académie de Paris,
G. ROUSSY.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE LIONEL JOHNSON

I. LIVRES ET RECUEILS

- The Art of Thomas Hardy*, Mathews and Lane, 1894. (Dodd, N. Y.) Re-edited with a chapter on the poetry, Lane, 1923. (Dodd, N. Y., 1923 and 1928.)
- Poems*, Mathews, 1895.
- Ireland, and other Poems*, Mathews, 1897.
- Poetical Works of Lionel Johnson*, Mathews, 1915. (Quelques exemplaires parurent avec une préface de M. Ezra Pound qui prépara le volume. Dans les éditions postérieures, cette préface fut supprimée.) Réédité, Mathews, 1917 et 1926.
- Some Winchester Letters*, Allen and Unwin, 1919. (Macmillan, N. Y.) (Ce volume fut retiré de la circulation peu après la publication.)
- Post Liminium : Essays and Critical Papers by Lionel Johnson*, edited with an introduction by Thomas Whittemore, Mathews, 1911.
- Reviews and Critical Papers*, edited with an introduction by Robert Shafer, Mathews, 1921.
- Bits of Old Chelsea*, a series of etchings by Walter Burgess. Letterpress by Lionel Johnson and Richard Le Gallienne, Trench, Paul, Trübner, 1894.
- A Treasury of Irish Poetry in the English Tongue*, Smith, Elder, 1900. (Introductions par Lionel Johnson aux poèmes de Mangan et de Allingham.)

AUTRES RECUEILS DE POÈMES

- Twenty-one poems written by Lionel Johnson*, selected by William Butler Yeats, Dun Emer Press, Dundrum, 1904. (Mosher, Maine, 1908.)

Selections from the Poems of Lionel Johnson, edited with a preface by C. K. Shorter, Mathews, 1908.

Some Poems, Newly Selected, Mathews, 1912. (Un article de L. I. Guiney, paru dans *The Month*, oct. 1902 et dans *The Atlantic Monthly*, déc. 1902, forme la préface de ce recueil.)

Religious Poems of Lionel Johnson, edited with a preface by Wilfrid Meynell, Burns and Oates, 1917, and Mathews, 1917.

A New Selection from the Poems of Lionel Johnson, edited with a preface by H. V. Marrot, Mathews and Marrot, 1927.

Poems (Augustan Books of Poetry), Benn, 1932.

Selected Verse of Lionel Johnson, Burns, Oates and Washburne. 1934. Cinq petits poèmes dédicatoires de Johnson font l'objet de deux éditions privées, très restreintes, de E. B. Hill, 1928 et 1929. (Exemplaires déposés à la Bibliothèque du Congrès, Washington.)

II. ARTICLES ET COMPTES RENDUS DE LIONEL JOHNSON

1890

Janvier : *A note upon Certain Qualities in the Writings of Mr. Pater, Century Guild Hobby Horse* (signé).

Avril : *A Brief Notice of « Strafford », Century Guild Hobby Horse* (signé).

Juin : *The Character of Nero* (L. Johnson et Hugh Orange), *Macmillan's Magazine* (signé).

16 août : *The Tragic Mary* (M. Field), *Academy* (signé).

20 septembre : *La Morte Darthur*, *Academy* (signé).

Septembre : *Cardinal Newman, Church Reformer* (signé).

Octobre : *The Lyrical Ballads of Wordsworth and Coleridge reprinted from the First Edition of 1798*, *Century Guild Hobby Horse* (signé).

Octobre : *The Painter Poets*, *Century Guild, Hobby Horse* (signé).

18 octobre : *Bacon's Essays*, *Academy* (signé).

* 8 novembre : *English Leaders of Religion* (Cardinal Newman), *Academy* (signé).

19 novembre : *Beddoes* (Edition de Gosse), *Pall Mall Gazette* (non signé).

Décembre : *Winchester College Mission*, *School World* (signé).

1891

* 10 janvier : *Matthew Arnold*, *Academy* (signé).

* Reproduit dans *Post Liminium*.

- 10 janvier : *Mr. Mahaffy's New Book*, *Pall Mall Gazette* (non signé)
* 31 janvier : *Cardinal Newman*, *Anti-Jacobin* (non signé).
31 janvier : *Ionica*, *Anti-Jacobin* (non signé).
7 février : *Professor Newman upon Cardinal Newman*, *Anti-Jacobin* (non signé).
7 février : *Essays, Scientific and Philosophical*, *Anti-Jacobin* (non signé).
14 février : *Wages of Sin* (Malet), *Academy* (signé).
14 février : *Achilles in Syros* (Bridges), *Anti-Jacobin* (non signé).
14 février : *Studies in Pessimism*, *Anti-Jacobin* (non signé).
16 février : *Memoirs of Dumas*, *Pall Mall Gazette* (non signé).
21 février : *Döllinger*, *Anti-Jacobin* (non signé).
21 février : *Sir Edwin Arnold*, *Anti-Jacobin* (non signé).
21 février : *Mr. Morley's Studies in Literature*, *Anti-Jacobin* (non signé).
28 février : *The Dark Ages* (Maitland), *Anti-Jacobin* (non signé).
* 7 mars : *Thackeray*, *Academy* (signé).
7 mars : *Criticism in Corruption*, *Anti-Jacobin* (non signé).
14 mars : *The Cultured Faun*, *Anti-Jacobin* (non signé).
Avril : *A Note upon the Practice and Theory of Verse at the Present Time Obtaining in France*, *Century Guild Hobby Horse* (signé).
4 avril : *A Publisher and His Friends*, *Anti-Jacobin* (non signé).
+ 4 avril : « *The Light that Failed* », by Rudyard Kipling, *Academy* (signé).
11 avril : *Faith and Unfaith*, *Anti-Jacobin* (non signé).
25 avril : *Of the Spirit in Books*, *Anti-Jacobin* (non signé).
25 avril : *Mr. Meredith's « One of Our Conquerors »*, *Anti-Jacobin* (non signé).
2 mai : *The Vikings in Western Christendom*, *Anti-Jacobin* (non signé).
2 mai : *Faith and Unfaith, and Other Essays*, *Academy* (signé).
9 mai : *The Way of Writing*, *Anti-Jacobin* (non signé).
9 mai : *Posthumous Works of De Quincey*, *Anti-Jacobin* (non signé).
16 mai : *Mr. Lowell*, *Anti-Jacobin* (non signé).
21 mai : *The Oxford Movement. Twelve Years* (Church), *Anti-Jacobin* (non signé).
23 mai : *Oxford and English Literature*, *Anti-Jacobin* (signé : « J. L. »).
+ 23 mai : « *News from Nowhere* », by William Morris, *Academy* (signé).
+ 13 juin : « *One of Our Conquerors* », by George Meredith, *Academy* (signé).
13 juin : *A Moral Tale*, *Anti-Jacobin* (non signé).
20 juin : *Manners Makyth Man*, *Anti-Jacobin* (non signé).
4 juillet : *London*, *Anti-Jacobin* (non signé).

- 18 juillet : *A Good Book of Poems* (Horne), *Anti-Jacobin* (non signé).
 18 juillet : *Maria Drummond*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 * 18 juillet : *An Old Debate*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 * 25 juillet : *Thomas à Kempis*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 25 juillet : *Studies in the Arthurian Legend*, *Academy* (signé).
 8 août : *Gray's Poems*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 * 22 août : *Can't*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 5 septembre : *The Outcast*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 12 septembre : *Scholarship* (Mahaffy), *Anti-Jacobin* (non signé).
 26 septembre : *The Science of Religion*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 Octobre : *The Poems of Robert Bridges : a Brief and General Consideration*, *Century Guild Hobby Horse* (signé).
 * 3 octobre : *Voluntary Paupers*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 * 10 octobre : *The Adorable Bashkirtseff*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 10 octobre : *John Gilpin in Latin*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 + 17 octobre : « *Life's Handicap* », by Rudyard Kipling, *Academy* (signé).
 24 octobre : *Cervantes' Life*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 31 octobre : *Ruskin's Poems*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 7 novembre : *A White Night*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 7 novembre : *Balliol College*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 14 novembre : *The Imitation of Buddha*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 14 novembre : *Scherer on English Literature*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 14 novembre : *A Last Harvest*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 14 novembre : *A Vision of Life*, *Academy* (signé).
 28 novembre : *Erudition and Manners*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 28 novembre : *Greek Genius*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 28 novembre : *Heine's Works*, *Anti-Jacobin* (non signé).
 5 décembre : *Two Books about Oxford*, *Academy* (signé).
 12 décembre : *Review of Bradshaw's Edition of Gray*, *Anti-Jacobin* (non signé).

1892

- + 28 mai : « *Barrack-Room Ballads and Other Verses* », by Rudyard Kipling, *Academy* (signé).
 28 mai : *In Memoriam*. Very Rev. William Lockhart, *Academy* (signé : « L. J. »).
 25 juin : *Letters of Dr. Johnson*, *Illustrated London News* (non signé).
 9 juillet : *Sir Thomas Browne*, *Daily Chronicle* (non signé).
 + 6 août : « *The Wrecker* », by Robert Louis Stevenson and Lloyd Osbourne, *Academy* (signé).
 9 septembre : *Literary Causerie*, *Speaker* (signé).
 10 septembre : *Nichol's « Carlyle »*, *Academy* (signé).

- 1^{er} octobre : *Countess Cathleen and Various Legends and Lyrics*, Academy (signé).
22 octobre : *Diversi Colores* (Horne), Academy (signé).
5 novembre : *The Death of Oenone, etc.*, Academy (signé).
12 novembre : Platt's « *Odyssey* », Speaker (non signé).
18 novembre : *The First English Novel* (Nash), *Daily Chronicle* (non signé).
26 novembre : *Othello in Excelsis*, *Daily Chronicle* (non signé).
6 décembre : *The Purgatory* (Shadwell's Translation), *Spirit Lamp* (signé).
+ 10 décembre : « *Eighteenth Century Vignettes* », by Austin Dobson, Academy (signé).
13 décembre : *The Hobby Horse*, *Daily Chronicle* (non signé).

1893

- 17 janvier : *A Praise of Culture* (Symonds), *Daily Chronicle* (non signé).
21 janvier : *Cowper Again*, *Daily Chronicle* (non signé).
3 février : *Sad True Incident in the Life of a Critic*, *Spirit Lamp* (signé).
8 février : *The First Essayist*, Montaigne, *Daily Chronicle* (non signé).
24 février : Jean-Jacques, *Daily Chronicle* (non signé).
25 février : Beaver's « *Memorials of Old Chelsea* », Academy (signé).
* 3 mars : *Mr. Pater upon Plato*, *Westminster Gazette* (non signé).
Mai : *The Gordon Riots*, *The Month* (signé).
1^{er} avril : *Henley's and Stevenson's Plays*, Academy (signé).
22 avril : *Michael Field's « Stephanía »*, Academy (signé).
* 3 juin : R. L. Stevenson (« *Island Nights' Entertainment* »), Academy (signé).
1^{er} août : *Devotion to the Madonna*, *Daily Chronicle* (non signé).
9 août : *Izaak Walton as a Man of Letters*, *Daily Chronicle* (non signé).
17 août : 20 Fitzroy Street. Artist Society, *Daily Chronicle* (non signé).
21 août : *Love Songs of Connaught*, *Daily Chronicle* (non signé).
22 août : *Horace Walpole*, *Daily Chronicle* (non signé).
* 26 août : *The Works of William Blake* (Yeats et Ellis), Academy (signé).
+ 16 septembre : « *Pastime Papers* », by Henry Edward, Cardinal Manning, Academy (signé).
7 octobre : *Edwin Ellis's « Seen in Three Days »*, Academy (signé).
* 28 octobre : *The Spirit of Plato* (Pater), Speaker (non signé).
4 novembre : *Transactions of the Goethe Society*, Academy (signé).
27 novembre : *The Blessed Virgin*, *Daily Chronicle* (non signé).
+ 2 décembre : « *The Religion of a Literary Man* », by Richard Le Gallienne, Academy (signé).

1894

- 27 janvier : *Winchester College 1393-1893*, *Academy* (signé).
 14 avril : *Seventy Years of Irish Life*, *Academy* (signé).
 + 5 mai : « *Marcella* » by Mrs. Humphry Ward, *Academy* (signé).
 Mai : *A Note upon Mr. Bridges, Nature Notes* (Selborne Society) (signé).
 9 juin : *English Prose Selections. II.*, *Academy* (signé).
 7 juillet : George Meredith's « *Lord Ormont and His Aminta* », *Academy* (signé).
 * 25 août : *The « Hardness » of Dante*, *Speaker* (non signé).
 * 1^{er} septembre : *The Work of Mr. Pater, Fortnightly Review* (signé).
 1^{er} septembre : *Book-binding as a Fine Art* (« *The Binding of Books* » by Herbert Horne), *Speaker* (non signé).
 15 septembre : *Lageniensis — The Poetry of Canon O'Hanlon*, *Academy* (signé).
 * 22 septembre : *A Dreamer of Dreams*, *Speaker* (non signé).
 Octobre : *Tobacco Clouds*, *Yellow Book* (signé).
 Octobre : *Giraldus Cambrensis, Irish Home Reading Magazine* (signé).
 6 octobre : *Three Volumes of Poetry*, *Academy* (signé).
 24 novembre : *Eighteenth Century Vignettes — Second Series*, *Academy* (signé).

1895

- + 5 janvier : « *Ballads and Songs* », by John Davidson, *Academy* (signé).
 26 janvier : *English Prose Selections* (continued), *Academy* (signé).
 4 février : *Mr. Pater's Last Book*, *Daily Chronicle* (non signé).
 16 février : *Our English Tongue* (Emerson's « *History of the English Language* »), *Speaker* (non signé).
 * 23 mars : *Archbishop Laud*, *Spectator* (non signé).
 30 mars : Selwyn Image's « *Poems and Carols* », *Academy* (signé).
 30 mars : *Book-binding as a Fine Art* (Brassington's « *History of the Art of Book-binding* »), *Speaker* (non signé).
 15 juin : *A. C. Benson's Lyrics*, *Academy* (signé).
 17 juin : *An Irrational Euripides*, *Daily Chronicle* (non signé).
 21 juin : *The Radiant Coleridge*, *Daily Chronicle* (non signé).
 20 juillet : *An Exemplary Critic* (Sainte-Beuve), *Speaker* (non signé).
 31 août : *Ernest Radford's Poems*, *Academy* (signé).
 20 septembre : *Medieval Virgil*, *Daily Chronicle* (non signé).
 21 septembre : *Sentimental Studies and a Set of Village Tales* (H. Crackanthorpe), *Academy* (signé).
 23 octobre : *George Eliot* (« *Middlemarch* »), *Daily Chronicle* (non signé).
 8 novembre : *A Poet* (Yeats), *Daily Chronicle* (non signé).
 28 décembre : *English Pastorals* (E. K. Chambers), *Academy* (signé).

1896

- 10 janvier : *The Great Priest* (Purcell's Life of Manning), *Daily Chronicle* (signé).
 * 21 mars : *The Age of Dryden*, *Speaker* (non signé).
 13 juin : *The Celtic Spirit* (Sharp), *Daily Chronicle* (non signé).
 * 20 juin : *A Prince of Biographers* (Walton), *Speaker* (non signé).
 18 juillet : *Tennyson, the Idylls and Mr. Knowles*, *Daily Chronicle* (non signé).
 22 juillet : *Hinkson's « O'Grady of Trinity »*, *Sketch* (non signé).
 * 25 juillet : *Miss Rossetti and Mrs. Alexander*, *Academy* (signé).
 12 septembre : *M. Huysman's « En Route »*, *Daily Chronicle* (non signé).
 5 octobre : *William Morris*, *Daily Chronicle* (non signé).
 19 octobre : *William Morris's Last Work*, *Daily Chronicle* (non signé).
 9 décembre : *Renan — Glory, Jest and Riddle*, *Daily Chronicle* (non signé).
 12 décembre : *Tom Paine*, *Daily Chronicle* (non signé).
 * 26 décembre : *Christmas Colour*, *Academy* (signé).

1897

- 16 janvier : *A Note upon Mr. Pater*, *Academy* (signé).
 * 30 janvier : *Pascal*, *Academy* (non signé).
 * 11 mars : *The Silurist*, *Daily Chronicle* (non signé).
 13 avril : *Maeterlinck as Mystic*, *Daily Chronicle* (non signé).
 15 mai : *Brontëana*, *Daily Chronicle* (non signé).
 7 juin : *Victorian Literature*, *Daily Chronicle* (signé).
 21 août : *The Irish Lyre*, *Academy* (non signé).
 * 18 septembre : *Bustling, breathless, bragging Boswell*, *Academy* (non signé).
 9 octobre : *Original, Fearless, Fine*, *Academy* (non signé).
 * 20 novembre : *Renan*, *Academy* (non signé).
 20 novembre : *Hubert Crackanthorpe*, *Academy* (signé).
 * 11 décembre : *The Arnolds and Their Influence*, *Academy* (non signé).

1898

- * 5 février : *Clarence Mangan* (reproduit dans *The Prose Writings of J. C. Mangan*, éd. D. J. O'Donoghue, 1904), *Academy* (non signé).
 * 7 mai : *Octavius Pulleyn*, *Speaker* (signé).
 * 7 mai : *Byron*, *Academy* (signé).
 29 mai : *Sir Charles Gavan Duffy*, *Academy* (signé).
 * 9 juillet : *Sacred and Mystical Poetry*, *Outlook* (signé).
 * 16 juillet : *Burke*, *Academy* (non signé).

- * 12 novembre : *Mr. Thomas Hardy* (Academy Portraits), *Academy* (signé).
- * 19 novembre : *The Man who would be King* (Charles Stewart Parnell), *Academy* (signé).
- + 26 novembre : *The Holy Court*, *Outlook* (signé).

1899

- * 28 janvier : *Mr. Hardy's Poem*, *Outlook* (signé).
- * 4 février : *Magnificent and Multifarm Leonardo*, *Academy* (non signé).
- * 25 février : *A Child of God* (St. Francis), *Academy* (non signé).
- * 1^{er} avril : *O Rare George Borrow !* *Outlook* (signé).
- 17 avril : *Dr. Hyde's « History of Irish Literature »*, *Daily Chronicle* (signé : « L. J. »).
- 3 juin : *A Great Unknown* (Douglas's « City of the Soul »), *Outlook* (non signé).
- 10 juin : *Books that have influenced me — Gibbon's « Decline and Fall »*, *Weekly Register* (signé).
- * 5 août : *A Burning Servant of the Lord*, *Academy* (non signé).
- 10 novembre : *Mr. Blunt's New Poem*, *Daily Chronicle* (signé : « L. J. »).
- 8 décembre : *Johnson at the Club* (Johnson Club Papers), *Daily Chronicle* (signé : « L. J. »).
- 14 décembre : *Mr. Fred. Harrison's New Essays*, *Daily Chronicle* (non signé).

1900

- * 10 février : *Santo Virgilio*, *Academy* (non signé).
- * 20 février : *The Inimitable Lucian*, *Daily Chronicle* (non signé).
- * 14 avril : *Thoughts on Bacon*, *Daily Chronicle* (signé : « L. J. »).
- 21 mai : *Ireland in Verse* (Yeats), *Daily Chronicle* (signé).
- * 23 juin : *Charlotte Brontë and her Champion*, *Daily Chronicle* (non signé).
- 14 juillet : *Miss Blind as Poet*, *Daily Chronicle* (non signé).
- * 14 juillet : *Lucretius and Omar*, *Academy* (non signé).
- 30 juillet : *The Wearin' o' the Green*, *Daily Chronicle* (signé).
- * 4 août : *The Graat Sisters*, *Academy* (non signé).
- 20 août : *Songs of Faith* (Rev. M. Russell), *Daily Chronicle* (non signé).
- 20 septembre : *The Sport of Scholars*, *Daily Chronicle* (non signé).
- * 13 octobre : *For a Little Clan*, *Academy* (signé : « J. »).
- * 22 octobre : *A Fastidious Greatness* (Champneys), *Daily Chronicle* (non signé).
- 23 novembre : *Daniel O'Connell* (Dunlop), *Daily Chronicle* (non signé).
- 23 novembre : *Non Sequitur*, *Daily Chronicle* (non signé).

- * 8 décembre : *Friends that Fail Not, Academy* (signé).
- * 27 décembre : *The Mind of the Century. Section I. Poetry. The Poets of the Nineteenth Century, Daily Chronicle* (signé).

1901

- * 2 janvier : *Poverty's Bridegroom, Daily Chronicle* (non signé).
- 12 janvier : *Tennyson* (R. F. Horton), *Daily Chronicle* (non signé).
- 17 janvier : *The Dark Rosaleen, Daily Chronicle* (non signé).
- 27 avril : *Plea of Pan* (H. W. Nevinson), *Daily Chronicle* (signé).
- * 14 septembre : *The Great Dominican, Daily Chronicle* (non signé)
- 21 septembre : *The Mediæval Lecturer* (Peter Abelard), *Daily Chronicle* (non signé).
- * 28 septembre : *The Imitation's Author, Daily Chronicle* (non signé).
- 25 octobre : *The Last Laureate* (Lang), *Daily Chronicle* (non signé).
- 23 novembre : *Benedict, Daily Chronicle* (signé).
- 6 décembre : *The Apostle of the Poor, Daily Chronicle* (signé).

1902

- * 15 mars : *Sweet Reasonableness* (Erasmus), *Daily Chronicle* (signé).
- 19 juillet : *Horæ Solitariae* (Edward Thomas), *Daily Chronicle* (non signé).

III. CONTES DE LIONEL JOHNSON

1892

- Juillet : *A Commentary on Love, Albermarle* (signé).
- Septembre : *Mors Janua Vitæ, Albermarle* (signé).

1896

- Incurable, Pageant* (signé).

1897

- The Lilies of France, Pageant* (signé).

BIBLIOGRAPHIE (II)

A moins d'indication contraire, tous les ouvrages mentionnés ci-dessous ont paru à Londres.

I. OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BULLOUGH (G.). — *The Trend of Modern Poetry*. Oliver and Boyd, 1934.
BURDETT (O.). — *The Beardsley Period*. Lane, 1925.
CAZAMIAN (L.). — *L'Angleterre moderne, son évolution*. Flammarion, Paris, 1911.
CAZAMIAN (L.) et LEGOUIS (E.). — *Histoire de la littérature anglaise*. Hachette, Paris, 1924.
DELATTRE (F.). — *De Byron à Francis Thompson*. Payot, Paris, 1913.
EVANS (B. Ifor). — *English Poetry in the Later Nineteenth Century*. Methuen, 1933.
FARMER (A. J.). — *Le mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre, 1873-1900*. Champion, Paris, 1931.
JACKSON (H.). — *The Eighteen-Nineties*. Grant Richards, 1913.
LE GALLIENNE (R.). — *The Romantic '90's*. Putnam (N. Y.), 1925.
MÉGROZ (R. L.). — *Modern English Poetry, 1882-1932*. Nicholson and Watson, 1933.
MUDDIMAN (B.). — *The Men of the Nineties*. Danielson, 1920.
MURDOCH (W. B.). — *The Renaissance of the Nineties*. Young, 1911.
WILLIAMS (H.). — *Modern English Writers*. Sidgwick and Jackson, 1919.

II. LE MOUVEMENT IRLANDAIS

- BOYD (E.). — *Ireland's Literary Renaissance*. Knopf (N. Y.), 1916.
HYDE (D.) et d'autres. — *The Revival of Irish Literature*, Unwin, 1894.
MAC DONAGH (T.). — *Literature in Ireland*. Fisher Unwin, 1916.
YEATS (W. B.) and JOHNSON (Lionel). — *Poetry and Ireland*. Cuala Press. Dundrum, 1908.

III. LE MOUVEMENT NÉO-CATHOLIQUE

- CHAMPNEYS (B.). — *Coventry Patmore*. 2 vol. Bell, 1900.
LA GORCE (Agnès de). — *Francis Thompson et les poètes catholiques d'Angleterre*. Plon, Paris, 1932.
MATHEW (D.). — *Catholicism in England*. Longmans Green, 1936.
SHUSTER (G. N.). — *The Catholic Spirit in Modern English Literature*. Macmillan (N. Y.), 1922.

SIDNEY (P.). — *Modern Rome in Modern England*. Religious Tract Society, 1906.

THUREAU-DANGIN (P.). — *La renaissance catholique en Angleterre au XIX^e siècle*. Plon, Paris, 1899-1903 (2 vol.).

IV. ANTHOLOGIES

BROOK (S. A.), and ROLLESTON (T. W.). — *A Treasury of Irish Poetry in the English Tongue*. Smith and Elder, 1900.

The Book of the Rhymers' Club. Lane, 1892.

The Second Book of the Rhymers' Club. Lane, 1894.

SYMONS (A. J. A.). — *An Anthology of « Nineties » Verse*. Mathews and Marrot, 1928.

YEATS (W. B.). — *The Oxford Book of Modern English Verse*. Oxford University Press, 1936.

Johnson Club Papers. Edited by Whale (G.) et Sargeaunt (J.), Unwin, 1899.

V. OUVRAGES DIVERS

BRÉGY (K.). — *The Poets' Chantry*. Herbert and Daniel, 1913.

COLLINS (V. H.). — *Talks with Thomas Hardy*. Duckworth, 1928.

DOUGLAS (Lord A.). — *Oscar Wilde and Myself*. Long, 1914. (Traduction française de W. Claude.)

— *The Autobiography of Lord Alfred Douglas*. Secker 1929.

DOWSON (E.). — *Poems, with a memoir by Arthur Symons*. Lane, 1909.

— *The Poems of Ernest Christopher Dowson*, edited, with an introduction by Desmond Flower, Cassell and Lane, 1934.

GALTON (A.). — *Rome and Romanizing*. Skeffington, 1900.

— *Acer in Hostem*. Privately printed. Windermere, 1913.

GUINEY (L. I.). — *The Letters of Louise Imogen Guiney*, edited by Grace Guiney, Harper, London and N. Y., 1921.

— BROWN (A.). — *Louise Imogen Guiney, a Memoir*. Macmillan, N. Y., 1921.

— TENISON (E. M.). — *Louise Imogen Guiney*, Macmillan, 1923.

HARRIS (F.). — *Contemporary Portraits*, Second Series, published by the author, (N. Y.), 1919.

HIND (C. L.). — *Naphthali*. Lane, 1926.

HINKSON (K. T.). — *Memories*. Eveleigh, Nash and Grayson, 1926.

IMAGE (S.). — *Letters of Selwyn Image*. Edited by A. H. Mackmurdo, Grant Richards, 1932.

LE GALLIENNE (R.). — *Retrospective Reviews*. 2 vol., Lane, 1896.

- MASON (S.). — *Oscar Wilde, Art and Morality*. Revised Edition, Palmer, 1912.
- MAY (J. L.). — *John Lane and the Nineties*. Lane, 1936.
- MEYNELL (V.). — *Alice Meynell, a Memoir*. Scribners, N. Y., 1929.
- NEVINSON (H. W.). — *Books and Personalities*. Lane, 1905.
- PLARR (V.). — *Ernest Dowson, 1888-1897*. Mathews, 1914.
- ROTHENSTEIN (Sir W.). — *Men and Memories*. Vol. 1., Faber and Faber, 1931.
- TUELL (A. K.). — *Mrs. Meynell and her Literary Generation*. Columbia University Press, N. Y., 1925.
- WAUGH (A.). — *One Man's Road*. Chapman and Hall, 1931.
- YEATS (W. B.). — *Autobiographies*. Macmillan, 1926.

VI. ARTICLES SUR LIONEL JOHNSON

- The Art of Lionel Johnson*, *Daily Chronicle*, 17 octobre 1894.
- E. K. CHAMBERS. — *Lionel Johnson as a Critic*, *Academy*, 20 octobre 1894.
- The Poems of Lionel Johnson*, *Daily Chronicle*, 9 avril 1895.
- The Poems of Lionel Johnson*, *Academy*, 11 mai 1895.
- H. D. DAVRAY. — *Lettres anglaises*, *Mercure de France*, août 1896.
- Lionel Johnson*, *Academy*, 11 octobre 1902.
- L. I. GUINEY. — *Of Lionel Johnson*, *The Month*, octobre 1902 (reproduit dans *l'Atlantic Monthly*, décembre 1902, et dans *Some Poems, Newly Selected*, 1912).
- H. D. DAVRAY. — *La Jeune Irlande*, *Mercure de France*, 1^{er} mars 1905.
- K. T. HINKSON. — *A Catholic Poet*, *Dublin Review*, octobre 1907.
- H. D. DAVRAY. — *Note sur « Poems »*, *Mercure de France*, 16 janvier 1909.
- A. WAUGH. — *Lionel Johnson*, *Daily Chronicle*, 5 décembre 1911.
- Post Liminium*, *Times Literary Supplement*, 21 décembre 1911.
- V. PLARR. — *The Art of Lionel Johnson*, *Poetry Review*, juin 1912.
- Post Liminium*, *Nation*, 31 octobre 1912.
- Post Liminium*, *Dial*, 1^{er} décembre 1912.
- The Poetry of Lionel Johnson*, *Times Literary Supplement*, 18 novembre 1915.
- K. T. HINKSON. — *A Portrait of Lionel Johnson*, *Bookman*, novembre 1915.
- A. WAUGH. — *The Poetry of Lionel Johnson*, *Nineteenth Century*, février 1916 (reproduit dans *Tradition and Change*, 1919).
- Reviews and Critical Papers*, *Times Literary Supplement*, 7 juillet 1921.
- W. MEYNELL. — *Reviews and Critical Papers*, *The Tablet*, 16 juillet 1921.
- A Bibliography of Lionel Johnson*, *Bookman's Journal*, octobre et novembre 1921.

Two Critics of Mr. Hardy, *Times Literary Supplement*, 19 juillet 1923.

Some Letters of Lionel Johnson, *Criterion*, avril 1295.

V. DE SOLA PINTO. — *Lionel Johnson : an Appreciation*, *Wessex*, Vol. 11.,
N° 2, 1932.

W. V. GAVIGAN. — *Lionel Johnson, Priest of Letters*, *The Month*, août 1934.



TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	5
PREMIÈRE PARTIE. — LA VIE	
CHAPITRE I. — <i>La famille de Johnson ; ses origines ; son enfance.</i>	7
CHAPITRE II. — <i>Winchester</i>	11
CHAPITRE III. — <i>Oxford</i>	16
CHAPITRE III. — <i>Oxford</i> :	
I. Ses études et la confirmation de ses goûts classiques ;	
II. <i>La Century Guild</i> et son activité littéraire ; III. Son	
amitié avec Walter Pater ; le développement de sa vie	
religieuse ; IV. Son mode de vie.....	16
CHAPITRE IV. — <i>Sa carrière à Londres</i> :	
I. <i>La Fitzroy Street Society of Artists</i> ; II. Son travail de	
journaliste ; III. <i>Le Rhymers' Club</i> ; IV. <i>Le Johnson</i>	
<i>Club</i> ; V. <i>The Art of Thomas Hardy</i> et les deux recueils	
de poèmes	25
CHAPITRE V. — <i>Sa vie religieuse</i> :	
I. Sa conversion ; II. Le cénacle chez les Meynell ; III. Son	
rôle dans le mouvement néo-catholique ; IV. La nature	
de son catholicisme	38
CHAPITRE VI. — <i>La renaissance littéraire irlandaise</i> :	
I. Johnson commence à s'intéresser au mouvement celti-	
que ; II. Collaboration avec W. B. Yeats à Londres	
et en Irlande ; III. Sa place dans le mouvement.....	53

CHAPITRE VII. — <i>Les dernières années :</i>	
I. Ses demeures et sa vie à Londres ; II. L'alcoolisme ;	
III. Le tarissement graduel de son activité littéraire ;	
IV. Sa mort	65
CHAPITRE VIII. — <i>Sa personnalité</i>	73

DEUXIÈME PARTIE. — L'ŒUVRE

CHAPITRE I. — <i>The Art of Thomas Hardy, 1894 :</i>	
I. La composition ; II. Les principes critiques de Johnson ;	
III. La valeur de son étude ; IV. Les défauts de jeunesse ; V. L'accueil des critiques lors de la publication	
et après	81
CHAPITRE II. — <i>Ses articles et comptes rendus :</i>	
I. Circonstances de publication ; les recueils posthumes ;	
II. Critique de la littérature du passé ; III. Critique	
de la littérature contemporaine ; IV. Les articles sur	
Walter Pater ; V. Conclusion	127
CHAPITRE III. — <i>Le style de sa prose.....</i>	177
CHAPITRE IV. — <i>Sa poésie :</i>	
I. Les poèmes religieux ; II. Les poèmes celtiques ; III. Les	
poèmes littéraires ; IV. Son art poétique ; V. Sa poésie	
comparée à celle de ses contemporains.....	187
CONCLUSION	233
BIBLIOGRAPHIE	237



